De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw: Frans Hals en zijn tijd

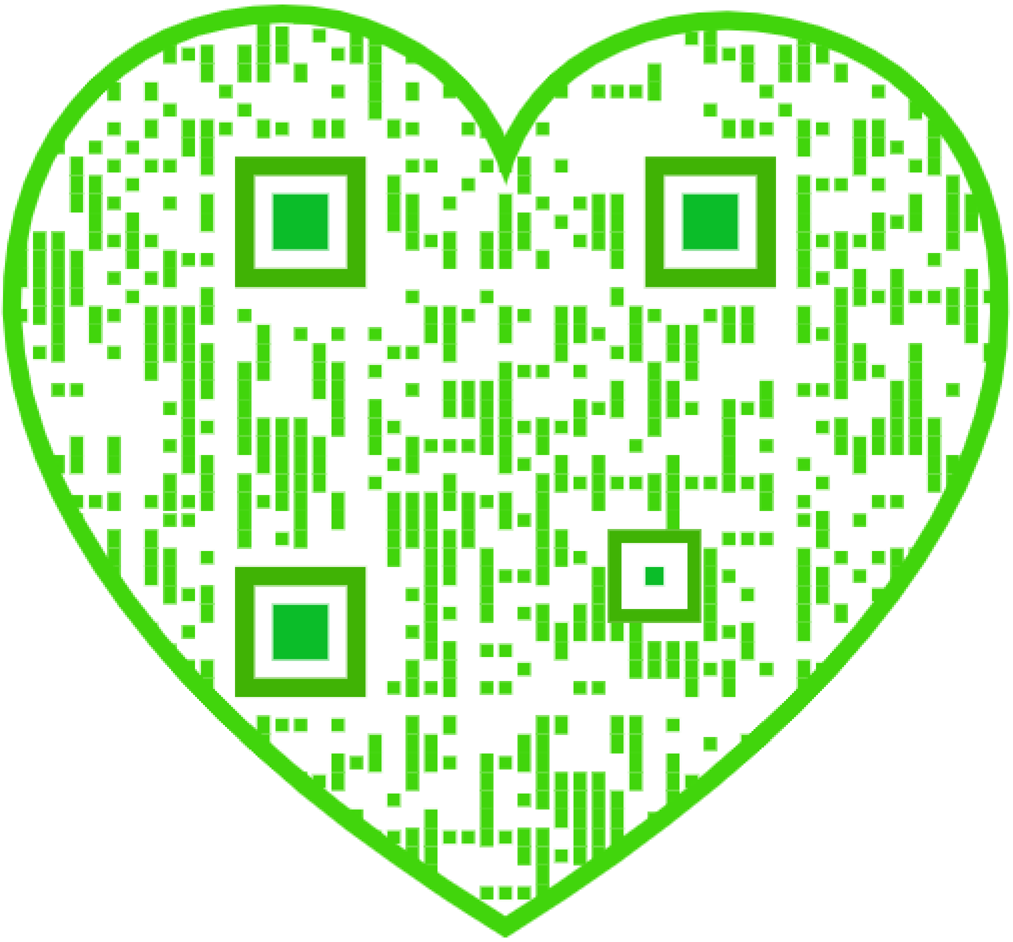
Onze 17e eeuwsche schilderkunst in het algemeen, in hare opkomst en rondom Frans Hals

W. Martin

bron
W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw: Frans Hals en zijn tijd. Onze 17e eeuwsche schilderkunst in het algemeen, in hare opkomst en rondom Frans Hals.* J.M. Meulenhoff, Amsterdam z.j. [1935]

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/mart039holl01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.



dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren

Frans Hals. De Vroolijke Drinker. Rijksmuseum.

Voorbericht.

In het jaar 1874 schreef Dr. J. van Vloten een boekje ‘Nederlands Schilderkunst van de 14e tot de 18e eeuw, voor het Nederlandsche volk geschetst’. Sindsdien is in onze taal geen werk verschenen, gewijd aan dit onderwerp als geheel noch zelfs aan de geschiedenis onzer zeventiend'eeuwsche schilderkunst in het bijzonder. De Heer Meulenhoff, overtuigd dat er hier te lande behoefte bestaat aan een geschiedenis onzer schilderkunst in de Gouden Eeuw, drong er reeds jaren geleden bij schrijver dezes op aan, dat hij zich tot het samenstellen daarvan zou zetten. Door allerlei omstandigheden is eerst thans dit deel ontstaan, dat in den ondertitel den naam noemt van Frans Hals, omdat diens kunst en invloed er een voorname plaats innemen.

Het geheel is gedacht als een leidraad voor Nederlandsche kunstliefhebbers en kunsthistorici in twee deelen. De bedoeling is het schetsen van den ontwikkelingsgang. Naar volledigheid kon niet worden gestreefd. omdat daardoor een verwarrende opeenhooping van gegevens zou zijn ontstaan. De lezer, die meer wenscht te weten, kan met de monografieën, woordenboeken en de overige geciteerde geschriften zijn kennis aanvullen.

Noode is afgezien van het in onderling verband beschouwen van schilder-, prent- en teekenkunst; het bestek liet dit helaas slechts hier en daar toe.

De indeeling der stof baarde dezelfde groote moeilijkheden als die, waarmede ook andere schrijvers over dit onderwerp - met name Woltmann & Woermann, Henri Hymans, Philippi en Hourtieg - te kampen hebben gehad. De tallooze kruisingen van wederzijdsche invloeden, de groote individueele varianten in één groep van schilders en de vaak belangrijke wijzigingen binnen den ontwikkelingsgang van één enkelen kunstenaar maken een zuivere systematiek onmogelijk, hetgeen het beste bewijs is voor de sprankelende levendigheid en de individueele kracht der kunst van dien tijd.

Na verscheiden proeven leek de verkozen indeeling de beste. Daarbij is in Afdeeling A het algemeene saamgevat. In hoofdstuk III daarvan is het academisme als het meest onnationale geschetst en in hoofdstuk IV de ont-

wikkeling der officieele portretgroep als het meest nationale in onze kunst. De overige afdeelingen behandelen de verschillende groepen van schilders, naar hun onderwerpen verdeeld, in de tijdperken van opkomst (Afd.B), bloei (Afd. C) en verval (Afd. D), waarbij evenwel in Afd. B mede moesten worden opgenomen meesters uit den bloeitijd, gelijk de Ostade's en anderen uit den kring van Frans Hals, omdat de schets van diens milieu een eenheid diende te blijven. Het was soms moeilijk om uit de wetenschappelijke gegevens, die voor het overgroote deel meer van stijlcritischen dan van genetischen aard zijn, conclusies te trekken. Tal van reizen waren noodig teneinde door telkens herhaalde bezichtiging der kunstwerken tot een eenigszins duidelijk beeld der evolutie te geraken. De schrijver ontveinst zich niet, dat zijn werk in dit opzicht eenige teere plekken vertoont, waarvoor de welwillendheid van den lezer wordt ingeroepen en de bijzondere aandacht van de vakgenooten gevraagd, omdat hier slechts verdere detail-studie betere uitkomsten kan opleveren. Met de na het gereed komen van den tekst gepubliceerde wetenschappelijke resultaten is zooveel doenlijk tot het laatst toe rekening gehouden.

De afbeeldingen zijn, omdat de tekst zooveel doenlijk rekent met den inhoud der Nederlandsche musea, voor een groot deel genomen naar hier te lande publiek ten toon gestelde schilderijen.

Mogen deze bladzijden bovenal ten gevolge hebben, dat de lezer naar de musea ga. Immers hij, die zich ten volle wil doordringen van de bijzondere schoonheid onzer groote kunst, moet de schilderijen zelve telkens en telkens weer op zich laten inwerken. De kunstenaars spreken uitsluitend door hun werken, terwijl woorden nooit het essentieele van een schilderij zullen kunnen beschrijven en een boek als dit slechts stamelend den onderlingen samenhang kan aanduiden der problemen, wier oplossing de groote kunstwerken brachten.

Terwijl wij met eerbied en ontzag den geweldigen pioniers-arbeid gedenken, door Bode, Bredius en Hofstede de Groot verricht als grondleggers van dit deel onzer kunsthistorische wetenschap, zijn wij den uitgever erkentelijk voor zijn initiatief en toewijding. Een woord van hartelijken dank zij gebracht aan de directies van musea en prentenkabinetten, wier gegevens den vaak moeizamen arbeid hielpen verlichten. Dr. H. Schneider was zoo vriendelijk den tekst door te lezen. Ook hem komt een woord van dank toe, evenals aan Mej. G. Kossmann voor hare medewerking bij het excerpeeren van lexica en catalogi en aan Mej. H. Schaepman voor hare veel nauwkeurigheid vereischende technische hulp.

Wassenaar, April 1935.
W. MARTIN.

Frans Hals en zijn tijd

Inleidend hoofdstuk.

Afb. 1. Jan van Goyen 1652. Hollandsch stadje. Teekening, Rijksprentenkabinet Amsterdam.

De kunst-bij-uitstek van het vrije Holland der zeventiende eeuw is de schilderkunst. Haar groote beteekenis is nooit betwist; alleen er is een tijd geweest, waarin men haar esthetisch gehalte vrijwel algemeen achterstelde bij dat der alom vereerde Italiaansche kunst, een tijd, waarin Rembrandt's naam niet naast maar eerst na dien van Rafaël mocht worden genoemd. Eerst in het laatste kwart der negentiende eeuw kwam hierin verandering. De tijd, die daaraan voorafging, had zijn liefde verpand aan het romantisch of religieus geïdealiseerde en aan het sierlijke en was veel minder toegankelijk voor de schoonheid der psychisch en schilderachtig verdiept weergegeven werkelijkheid. Laatstgenoemde eigenschappen, die, naast pittigheid en degelijkheid, de oude Hollandsche schilderkunst bovenal karakteriseeren, heeft men eerst omstreeks 1870 als het ware opnieuw ontdekt en sindsdien in steeds stijgende mate bewonderd als schoonheids-elementen van het allerhoogste gehalte. Dezelfde kentering in de esthetische opvattingen, die weldra opnieuw de oogen opende voor de grootheid van Velazquez en tot begrip voerde van Goya's en El Greco's kunst, deed ook de voortbrengselen der oud-Hollandsche schilderschool rechtvaardiger beoordeelen. Alras groeide de waardeering, eerst tot verjongden roem, weldra tot die ongekende bewondering, die zelfs nu en dan (in jaren van ál te groote belangstelling voor

onze derde-rangs-schilders) tot overschatting heeft geleid. In Europa het eerst, daarna ook in andere schilderij-minnende centra, vooral in Noord-Amerika, ging men Rembrandt en Hals, Vermeer en Jan Steen, Jacob Ruisdael en Adriaen van Ostade prijzen als om 't hardst.

Ons Hollanders gaf dit alles een nieuwen kijk op onze oude meesters. Wel waren wij steeds - behoudens een korten tijd van inzinking in de 18e en de eerste jaren der 19e eeuw - de grootheid dezer schilderschool blijven beseffen. R e m b r a n d t: de kern van ons volk heeft diens koninklijk schilderstalent en het zuiver menschelijke zijner kunst óók bewonderd in den tijd, toen in de oogen der anderen slechts de Italianen als de grootste schilders mochten gelden. Diep waren de indrukken, die de meesterwerken van onzen grootsten Kunstenaar bij Gods Genade ook toen griften in het Dietsch gemoed. J a n   S t e e n, de verpersoonlijking van hetgeen vooral buitenlanders tegen onze ‘burgerlijke’ schilderkunst hebben in te brengen, hadden wij altijd door en door begrepen en wij wisten, dat hij de vergelijking met vele der grootste buitenlandsche meesters kon doorstaan. Ons volk, met de schilders vooraan, heeft in Steen's kunst steeds juist hetgeen men haar verweet beschouwd als de zuiverste uiting van een der beste kanten van ons zelf: onze openhartigheid.

Wel waren wij ons dus bewust van de esthetische en zedelijke waarde onzer schilderkunst en beseften wij, dat zij een belangrijk deel uitmaakt van hetgeen voorheen uit onze volkskracht ontsproot. Maar de maatstaf ontbrak voor de bepaling van hare verhouding tot de andere kunsten en tot de schilderkunst elders en van andere tijden. In de zeventiende eeuw hadden onze schilders allen de Italianen het hoogst geprezen, maar niettemin was er, behalve Rembrandt misschien, onder hen geen enkele geweest, die zuiver inzag wat de Noord-Nederlandsche schilderkunst beteekende in verhouding tot de Italiaansche en tot die van andere landen. Dit werd ook later niet veel duidelijker. Dat in de zeventiende eeuw Frankrijk de groote gevende kracht was geworden in stede van Italië, is in het eind dier eeuw reeds in Europa beseft, begrepen en blijde aanvaard. Maar dat zich tevens in de Noordelijke Nederlanden op het gebied der schilderkunst een tegenkracht van groote draagwijdte had ontwikkeld, die vrij stond zoowel van Frankrijk als van Italië en die hare invloeden op den duur ook buiten Holland deed gelden, dit is de geschiedschrijving eigenlijk eerst in de tweede helft der negentiende eeuw gaan inzien en eerst de beginnende twintigste is het gaan doorgronden.

Onze groote zeevaarders en kolonisten, onze wis- en natuurkundigen, veldheeren en vlootvoogden, staatslieden en ingenieurs waren reeds tijdens hun leven in de zeven provinciën en daarbuiten bekend als te tellen tot de

grootste krachten van Europa. Ook onze schilderschool werd geëerd in het buitenland en men zag daar gaarne, dat er zich Hollandsche meesters vestigden. Latere geslachten bleven er van onze oude schilderkunst houden en menig buitenlander - om slechts den 18e eeuwschen Engelschen schilder Sir Joshua Reynolds te noemen - zong haren lof. Maar de eigenlijke functie dezer schilders in de wereldhistorie der kunst, hun rol als voorvechters van het meest consequente picturale realisme, als belijders van het sterke geloof in de esthetische kracht van ‘la belle peinture’, hun functie daardoor als gezonde tegenkracht tegen Italianistisch manierisme en Europeesch barok academisme, die functie heeft nagenoeg niemand gezien voor en aleer in Europa de tijden waren aangebroken der bewondering voor de op de schouders onzer groote oude meesters staande Barbizon-school. Eerst toen is, ook voor ons zelven, duidelijker gaan worden naar welken maatstaf wij onzen grootsten schildertijd moeten beoordeelen.

Tijdens hun leven - wij zeiden het reeds - waren vele onzer meesters ook reeds in het buitenland bekend. Vooral in Engeland en Frankrijk, ook in Duitschland vonden Hollandsche schilders werk, terwijl bovendien van hier vele schilderijen naar elders, Engeland het meest, werden verkocht. Doordien de Italiaansche schilderkunst, na eeuwen van onafgebroken bloei, allengs aan 't tanen was geraakt, werden zelfs in het land van Rafaël en Michel Angelo de werken der Hollanders niet ongaarne gezien. Aan menigeen - om slechts Honthorst te noemen - vielen er zelfs als kerkeschilder volop waardeering en arbeid ten deel. En werd niet ten slotte Rembrandt door een Siciliaansch edelman met belangrijke bestellingen bedacht in de jaren, toen hij hier te lande reeds zijn roem had overleefd[1)]?

In de achttiende eeuw, toen de kabinet-stukjes overal in trek waren en het maken van collecties en kleine musea niet alleen in Holland, maar vooral en meer nog aan de Duitsche hoven en bij de Engelsche grooten in sterke mate toenam, kochten deze buitenlanders ook ten onzent veel van het beste. In de negentiende eeuw zijn de Amerikaansche verzamelaars en bovendien de voornaamste openbare schilderij-musea van nagenoeg de geheele wereld de rij van zoekers naar oud-Hollandsche kunst nog komen vergrooten. Veel van hetgeen ons in de eerste jaren der 19e eeuw nog restte, verdween aldus uit ons land.

Allengs is veel van hetgeen nog lang de wanden onzer zalen en kamers sierde, eindeloos veel van wat tot het geijkte meubilair onzer overgrootouders en zelfs nog onzer grootouders behoorde, naar het buitenland verhuisd[2)]. Dit verlies heeft onze binnenhuizen, en daardoor ons dagelijksch leven, onherstelbaar verarmd. De meesten onzer moeten nu naar

Afb. 2. Rembrandt. De Staalmeesters, 1662. Rijksmuseum.

musea gaan, willen zij genieten van de werken, die vorige geslachten als stille vrienden omringden en waarin dezen het doen en laten hunner voorouders, dat zoo lang ook het hunne is gebleven, hun denken, gevoelen en gelooven terugvonden[3)].

Wij mogen van geluk spreken, dat er, ondanks den bovengeschetsten uitvoer van kunstwerken, hier te lande nog betrekkelijk veel is overgebleven en dat er ook weer uit den vreemde is en wordt teruggekocht. Een niet onaanzienlijk deel van het allerbeste mogen wij nog het onze noemen.

Van de Doelen-, Regenten- en Anatomiestukken zijn er slechts enkele over de grenzen gegaan[4)]. Wij bezitten nog Rembrandt's Staalmeesters (afb. 2), Nachtwacht (afb. 121) en Anatomische Les (afb. 104), alle schutter- en regentenstukken van Hals, die tevens zijn grootste meesterwerken zijn, enzoovoorts. Ook het allerbeste van den Delftschen Vermeer, zeer vele uitnemende Jan Steens (afb. 3), sommige juweelen van de Hooch mogen wij ons eigen noemen. Het voornaamste deel van deze kunstwerken bevindt zich in de musea. Zelfs heeft een der eigenaars der meest aangrijpende Rembrandts in Nederlandsch particulier bezit, Dr. A. Bredius, deze aan een museum, het Mauritshuis, in bruikleen gegeven, terwijl de erven van wijlen Prof. Jhr. J. Six te Amsterdam hun familie-portretten, waartoe de onvolprezen beeltenis van Jan Six door Rembrandt behoort, gaarne laten bezichtigen en ook andere particulieren steeds welwillend liefhebbers tot hun kunstschatten toelaten. Eindelijk geven de zalen der Hollandsche handelaars en veilinghouders menigmaal belangrijke meesterwerken te aanschouwen, zoodat, alles bijeengenomen, wij ten onzent wel een indruk van de kunst onzer grootste meesters kunnen krijgen, al zal men voor Cuyp altijd nog naar Engeland, voor Rembrandts groote landschappen naar Cassel en Brunswijk, voor de Leidsche fijnschilders bovendien naar München en Dresden, voor het recht begrip van Hercules Seghers als schilder van het fantastische en grootsche zelfs naar Florence moeten reizen.

De bronnen, waaraan wij onze kennis ontleenen, zijn, het spreekt vanzelf, in de eerste plaats en voornamelijk de kunstwerken zelve: de schilderijen niet alleen, maar ook etsen, teekeningen, prenten, schetsen, studies. Daarvan is veel bewaard, maar helaas ook het een en ander verloren gegaan. Wel kan men zeggen, dat men het grootste gedeelte der schilderijen, die onze beste meesters maakten, kent, maar desniettemin zijn er werken verdwenen waarvan men weet, dat ze bestaan hebben. Sommige zijn moedwillig vernield, andere ongelukkig verbrand of door schipbreuk te loor gegaan[5)]. Ook zijn er schilderijen zoek, zelfs van Rembrandt (afb. 4) en Vermeer, die men uit beschrijvingen of afbeeldingen kent en eenmaal hoopt te vinden.

Afb. 3. Jan Steen. De Sint Nicolaas-Avond. Rijksmuseum.

Teekeningen van onze oude meesters zijn eveneens bij duizenden bewaard gebleven, maar uiteraard zijn vooral de meest schetsmatige, de krabbels, de onvoldragen ontwerpen, bij massa's opgeruimd. Toch is er van sommige schilders zóó veel over, dat men hun geheele denk- en werkwijze kan reconstrueeren. Van Rembrandt en Jan van Goyen b.v. hebben wij teekeningen van den meest uiteenloopenden aard. Van eerstgenoemde zijn tal van concepties zijner kunstwerken

Afb. 4. J. van Vliet. Loth en zijn Dochters. Ets naar een verloren schilderij van Rembrandt.

overgebleven (afb. 5 en 6), omdat niet alleen hijzelf maar ook de leerlingen zijn teekeningen bewaarden. Van van Goyen kennen wij geen enkel ontwerp voor een schilderij. Honderden meestal buiten geteekende landschappen, uit tientallen van schetsboeken gescheurd, benevens vier complete schetsboeken[6)] leeren ons evenwel, hoe hij zijn indrukken opdeed (afb. 1). Ook van den zeeschilder Willem van de Velde den Jonge (afb. 7 en 8) zijn een menigte schetsboekteekeningen en ontwerpen bewaard. Van Frans Hals daarentegen kennen wij slechts een enkele teekening[7)] en van Jan Steen is het weinige geteekende dat wij van hem meenen te bezitten nauwelijks een aanvulling van den Jan Steen, dien men uit zijn doeken kent.

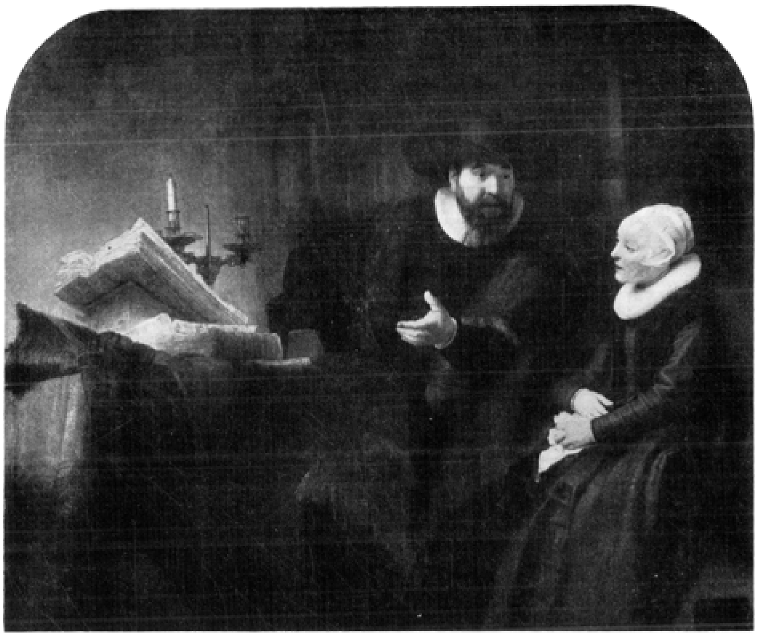
Geschilderde studies zijn slechts in gering aantal bewaard. Het meerendeel komt uit Rembrandt's werkplaats en slechts zoo nu en dan vindt men ook werk uit andere ateliers. Veelal zijn zulke studies later door anderen voltooid, doorgaans om in den handel meer op te brengen. Door die bewerking hebben zij dan hun karakter grootendeels ingeboet, want het oor-

Afb. 5. Rembrandt 1640. Geteekende Studie voor den Predikant Anslo. Verzameling Edmond de Rothschild, Parijs.

spronkelijke is er tenslotte vrijwel onherkenbaar door geworden.

Het tegenwoordig uiterlijk onzer oude schilderijen is niet altijd gelijk aan het door den kunstenaar bedoelde. Afgezien van verminkingen (die gelukkig niet talrijk zijn) en van restauraties (wier gevolgen voor onze grootste meesterwerken doorgaans niet nadeelig waren) is het uiterlijk vaak door het geel worden der vernislagen iets veranderd. Bovendien zijn de schilderijen wel eens mooier geworden door het besterven en verdonkeren der kleuren, het door de verf heen komen van de nerf van het eikenhouten paneel of het wegtrekken van het blauw. Soms hebben zij door dezelfde veranderingen iets van hunne schoonheid verloren. In weer andere gevallen hebben al te dikke korsten vuile vernis, of het 'uitslaan' van het ultramarijn-blauw den door den schilder beoogden indruk van het kunstwerk gewijzigd. Soms verdween het geel uit het groen, zoodat alleen het blauw overbleef, gelijk b.v. in de boomen van Vermeer's Gezicht op Delft. Maar in het algemeen is het aspect dier schilderijen, behoudens hun door de gele vernis iets warmer geworden uiterlijk, hetzelfde als voorheen[8)].

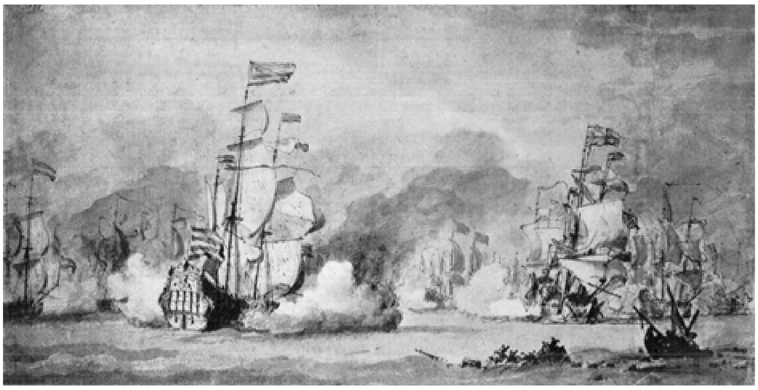
Verreweg de meeste echter zijn gerukt uit hun milieu. In dit opzicht vormt ons land een groote tegenstelling tot b.v. Italië. Ten onzent zien wij de kunstwerken niet alleen anders, omdat wij niet meer tot hun tijd behooren, maar ook omdat zij meestal niet meer in een passende omgeving zijn geplaatst. Regentenstukken die nog op hun oorspronkelijke plaats hangen, maken daar vanzelf een veel sterker indruk dan in een museum[9)], en



Afb. 6. Rembrandt 1641. De Predikant Anslo troost een Weduwe. Berlijn.

evenzoo gevoelt men zich bij het zien van oude beeltenissen in raadhuisvertrekken en consistoriekamers, of bij het bewonderen van kabinet-stukken in een oud kasteel of in oude gebouwen gelijk het Mauritshuis, veel meer dan elders vereenzelvigd met de atmosfeer uit den tijd van hun ontstaan.

Vóór de Nachtwacht, die eenmaal een deel vormde eener reeks van geschilderde schuttersstoeten, in betrekkelijk kleine ruimte geplaatst, mist men weliswaar bij de nieuwe opstelling, die wij aan den Hoofddirecteur van 's Rijks Museum, Dr. Schmidt Degener danken, dien samenhang niet meer zóó sterk. Maar wanneer men in de aangrenzende zaal, staande vóór den Schuttersmaaltijd, bedenkt, dat dit doek eens een schoorsteenstuk was in een niet al te groot vertrek en dat men dus de portretten stuk voor stuk moet bekijken en niet, gelijk men thans onwillekeurig doet, het geheel als een eenheid moet beschouwen, dan gevoelt men wel héél sterk en pijnlijk, dat hier een noodzakelijk verband is verbroken hetwelk zelfs het best geordende museum niet meer kan herstellen.

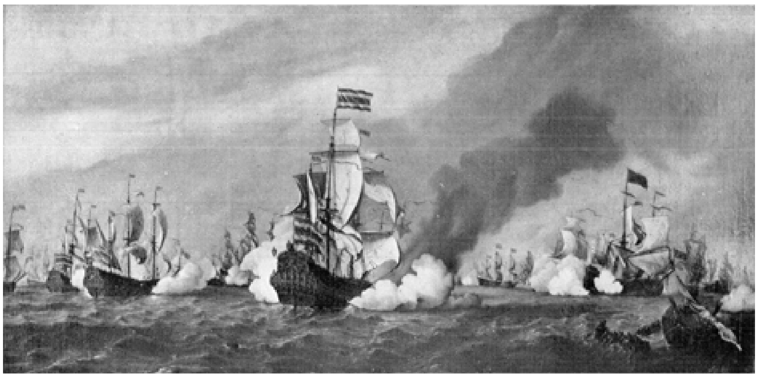


Afb. 7. W. van de Velde de Jonge. Slag bij Kijkduin, 1673. Teekening.

Een en ander is het onvermijdelijk gevolg van de verplaatsbaarheid onzer schilderijen en men behoeft slechts een vergelijking met ter plaatse gebleven fresco-schilderingen en altaarstukken te maken om het verschil te beseffen.

Ook de tallooze vroeg-zeventiend' eeuwsche schilderstukken die, bescheiden van aard, eenmaal in zwarte of eenvoudige vergulde lijsten tegen witte voorhuis-, woonkamer- of keukenwanden hingen (afb. 9 en 10), en die men thans maar al te vaak dwingt, zich in pronkend goud aan te dienen, gevoelen zich daarin niet thuis. Eerst het rijke portret en historie- of kabinetstuk van na den Munsterschen Vrede is voor een gouden lijst bestemd[10)]; het overige eischt de soberheid, die den tijd van zijn ontstaan en den aard van zijn oorspronkelijken bezitter kenmerkte[11)].

Een zeer groot aantal onzer oude schilderijen draagt den naam van den maker, herhaaldelijk gevolgd door een jaartal, soms zelfs door een dagteekening. Hierdoor bezitten wij een schat van gegevens, die een vasten grondslag verschaffen en het ordenen van het materiaal zeer vergemakkelijken. Bovendien zijn er reeksen van archivalia betreffende schilders, en ook gedrukte levensbeschrijvingen uit dien tijd. Onder de archivalia nemen de boedelbeschrijvingen van kunstenaars en verzamelaars benevens andere gegevens uit notarieele acten een zeer groote plaats in. In van der Willigen's Artistes de Harlem (1870), in de tijdschriften Obreen's Archief (1877-90) en Oud Holland (sinds 1883) en vooral in Bredius' Künstler-Inventare (1915-22) zijn een menigte van die gegevens gepubliceerd en verwerkt. Van de gedrukte levensbeschrijvingen noemen wij allereerst het in 1604 ver-



Afb. 8. W. van de Velde d.J. De Slag bij Kijkduin, 1673. Rijksmuseum.

schenen Schilderboeck van Carel van Mander, dat voor de oudere generatie (o.a. Cornelis van Haerlem, Mierevelt en Abraham Bloemaert) van belang is. Daarop volgt Cornelis de Bie's Gulden Cabinet der Edel Vrij Schilderconst (1661), terwijl Samuel van Hoogstraten's Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder-konst (1678) en Houbraken's Groote Schouburgh (tweede druk 1753) de voornaamste verdere literatuur vormen, waarbij dan nog wat schildersbiografieën in oude stedebeschrijvingen (b.v. die van Leiden door Orlers en die van Haarlem door Ampzingh) gevoegd kunnen worden. Eindelijk zijn nog critische en historische notities uit de zeventiende eeuw tot ons gekomen gelijk de lijst van Haarlemsche schilders door van de Vinne[12)], het schildersregister van Jan Sysmus[13)], de Res Pictoriae van Arent van Buchel[14)] en Constantijn Huygens' bekende autobiografie met ontboezemingen over eenige kunstenaars, waaronder Rembrandt[15)]. Schildersportretten vindt men, behalve bij de Bie, Houbraken enz., in afzonderlijke uitgaven bijeen, van Hondius, Meyssens en Anton van Dyck[15a)].

Uit al de genoemde soorten van bronnen: de schilderijen, studies, teekeningen en etsen, de archivalia en de oude boeken, krijgen wij een beeld niet alleen van het streven der kunstenaars en de resultaten daarvan, maar tevens een indruk van hun levensomstandigheden.

In het algemeen leeren de levensgeschiedenissen onzer schilders weinig aangaande hun kunst. Voor ons hebben slechts die gevallen belang, waarin hetgeen is bekend geworden omtrent hun uiterlijk leven, hun innerlijk wezen weerspiegelt. Talrijk zijn deze gevallen evenwel niet. De oorkonden, zoo

Afb. 9. A. van de Venne. Burgerbinnenhuis uit het eerste kwart der 17e eeuw. Prent.

nuchter zij mogen schijnen, geven hierin doorgaans beter inzicht dan de anecdotisch getinte oude biografieën. Het onbezorgde bohémien-bestaan van Frans Hals, Jan Miense Molenaer, Judith Leyster en heel dien kring; de grootheid van Rembrandt's geest en diens ernstige aard; de pietluttigheid van Dou, die driemaal zijn testament maakte; dit alles en meer dergelijks openbaren deze bronnen ons terdege. Maar zij laten ons even vaak juist dáár in den steek, waar wij een zuiver kunsthistorische oplossing zoo zeer van noode hebben. Hoe gaarne zouden wij b.v. weten, of er werkelijk een nauwe samenhang heeft bestaan tusschen Jan Vermeer van Delft en de Utrechtsche schilderschool, met name Hendrick Terbrugghen. Uitermate weinig van dien aard is hier te lande opgeteekend vergeleken bij hetgeen wij daaromtrent van Vlaanderen weten, en bijna niets lijkt het wanneer wij denken aan het vele, dat de Italianen over hun kunstenaars noteerden. Hetgeen men na nauwgezet archief-onderzoek mag vermoeden omtrent de artistieke verhouding tusschen Jan Steen, zijn schoonvader Jan van Goyen en zijn zwager de Claeuw, beteekent niets vergeleken bij hetgeen wij b.v. weten van de gevolgen, die de familie-relatie tusschen Squarzione, Mantegna en de Bellini's heeft gehad voor de kunstontwikkeling in Padua en Venetië.

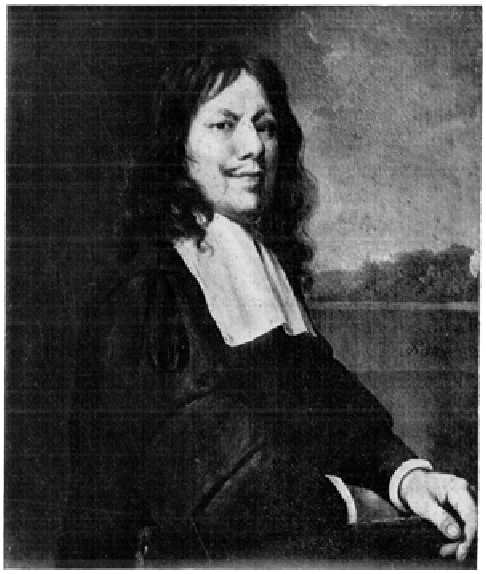
Afb. 10. P. de Hooch. Burgerbinnenhuis uit de tweede helft der 17e eeuw. Verzameling Arenberg, Westfalen.

Waarlijk, hetgeen is overgeleverd omtrent het uiterlijk leven onzer oude schilders, zegt doorgaans weinig ter verduidelijking van hunne kunst. Dit heeft het voordeel, dat wij telkens opnieuw gedwongen worden, de kunstwerken zelve tot uitgangspunt te nemen om daaruit den aard der meesters te speuren. Vaak helpt reeds een zelfportret den indruk bevestigen en versterken, die uit het beschouwen van het werk en uit oorkonden is verkregen. Welk een machtige, zijn omgeving beheerschende verschijning is de vijftig-jarige Rembrandt van het zelfportret in het Museum te Weenen (afb. 11); wat een voorname geest is Jan Steen op het doek waar hij zichzelf afbeeldt (afb. 12); welk een zelfvoldaanheid spreidt van der Helst ten toon in zijn zelfportret (afb. 13); hoe ijdel blijkt Ridder Adriaen van der Werff, en welk een eenvoudige burgerman is, ondanks deftige pruik en kamerjapon, die andere Adriaen: van Ostade (afb. 14).

Onze schilders vormden geen afzonderlijken stand. Zij kwamen voort uit alle lagen der maatschappij: er waren heeren onder (afb. 16) en deftige burgers, parvenu's en kleine luyden (afb. 15) die liefst bleven in den kring waartoe zij van huis uit behoorden[16]. Deze laatste vormden de meerderheid.

Afb. 11. Rembrandt, Zelfportret ± 1655, Weenen.

Omtrent de levensomstandigheden onzer schilders leeren de bronnen niet veel anders dan dat zij in 't algemeen eenvoudig leefden en hard werkten. Het meerendeel hunner heeft uit pure aandrift geschilderd: zij konden het niet laten. Want van zijn penseel kon een Hollandsch schilder doorgaans niet anders dan in bescheiden, ja moest hij zelfs vaak in zeer armoedige omstandigheden leven. En al hebben ook velen niet alleen in den beginne gloriae causa of amoris causa, maar ook lucri causa[17)] gewerkt, toch wisten de jongelui die schilder



Afb. 12. Jan Steen. De Schilder zelf. Rijksmuseum.

werden wel degelijk, dat een zoete winst slechts weinigen beschoren was. Schering en inslag is dan ook het verzet van ouders tegende 'schilderdrift' van hun kind, waarvan men in tallooze biografieën vindt verhaald, het aardigst wel door Houbraken in het leven van Flinck.

Het buitengewoon groot aantal kunstenaars - in Haarlem alleen waren 174 'goede' schilders[18)] - deed een ongehoorde overproductie ontstaan, die de prijzen laag hield en daardoor welstand, behalve voor enkele weinigen, vrijwel uitsloot[19)]. De schilders hebben door reorganisatie van de bestaande en oprichting van nieuwe Lucasgilden gepoogd, daartegen maatregelen te nemen door het binden van den verkoop aan de plaats van ontstaan der schilderijen en het verbieden van verkoop binnen die stad door schilders, die niet Meester waren en niet lid van het schildersgild aldaars[20)]. Een gildeknecht zorgde voor de naleving der bepalingen, die telkens werden ontdoken en dan weer aanleiding gaven tot rekesten aan de Overheid.

Behalve de genoemde actie ging er vrijwel niets van de schildersgilden

uit. Het kunstgenot bevorderden zij nauwelijks, evenmin de gezelligheid[21]. Slechts eens per jaar, op of omtrent Sint-Lucasdag (18 October) kwam men ter viering bijeen, maar overigens werden geen weidsche feesten georganiseerd, behalve dan het banket, door de Utrechtsche schilders in 1627 voor Rubens bij zijn bezoek aan die stad aangericht en het groote Lucasfeest te Amsterdam op 20 October 1653, toen de 65-jarige Vondel door een honderdtal 'poëeten en liefhebbers der dicht- en schilderkunste' is gehuldigd[22]. Het schijnt, dat de omgang

Afb. 13. B. van der Helst. De Schilder zelf, 1662. Hamburg.

onzer schilders vrijwel uit onder-onsjes bestond; immers, of het een rijken schilder geldt dan wel een armen, of het een in zijn tijd algemeen gevierden dan wel een slechts door de schilders-zelven vereerden meester betreft, nergens vindt men iets overgeleverd omtrent eenig georganiseerd jolijt in 't groot te zijner eere of van hem uitgaande; nergens hoort men van luidruchtige schildersfestijnen, gelijk b.v. de Vlamingen die wisten aan te richten en waarvan er een zelfs twee dagen duurde[23].

Men moet zich onze meesters, behalve degenen die leerlingen-ateliers hadden gelijk Rembrandt, Hals en de academisten, als vrij eenzame werkers voorstellen, die behalve met hun familie en buren slechts met enkelen hunner confrères voeling hielden[24]. Uit de techniek der schilderijen van sommige meesters kan men een atelier-verwantschap concludeeren, die soms met familieverwantschap gepaard gaat[25].

Natuurlijk was aan die kringen vroolijkheid en opgewektheid geenszins vreemd en tal van verhalen getuigen ervan, dat het toen reeds oude gezegde 'hoe schilder hoe wilder' ook in het Holland der zeventiende eeuw geen

doode klank was geworden. Maar grootscheepsch waren onze schilders niet. Dit blijkt niet alleen uit hun levenswijze, maar zelfs uit hun begrafenisplechtigheden. Zoover wij kunnen nagaan, zijn deze uiterst sober geweest[26]. Slechts de lijkkleeden waren, b.v. in Haarlem, met eenige blazoenen versierd[27]. Verder was er geen vertoon, welk ook. De begrafenissen waren eenvoudig. Van graftomben of zelfs epitafen is evenmin sprake. Terwijl nog in 1572 Maerten van Heemskerck bij testament bepaald had, dat een mooie steenen epitaaf

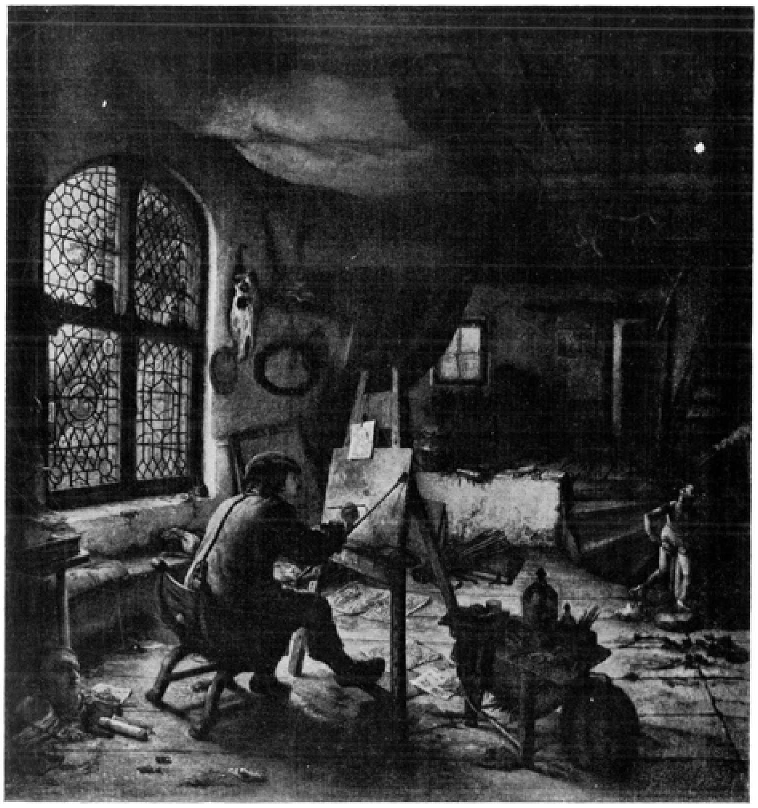
Afb. 14. J. Gole naar C. Dusart. Portret van Adriaen van Ostade. Prent.

boven zijn grafstede zou worden aangebracht[28], is van geen enkel Hollandsch schilder der 17e eeuw, zelfs niet van den rijkste of van den meest ijdele, iets dergelijks bekend. Bij de overheid kwam de gedachte daaraan al evenmin op: die eerde de zeehelden (men denke aan het reusachtige praalgraf van Michiel de Ruyter in de Nieuwe Kerk te Amsterdam, van 1676), maar achtte het zelfs niet eens de overweging waard of dit voor een Vondel of een Rembrandt al dan niet zou geschieden. De begrafenispenningen, aan onze schilders gewijd, zijn eveneens schaarsch; zij betreffen Jacob Backer (1651), Govert Flinck (1660, met gedicht van zijn vriend Vondel), Pieter de Ringh (1660), Wallerant Vaillant (1677) en Gesina Terborch (1690) en schijnen alle volgens toenmalig gebruik slechts bestemd te zijn geweest om door de familie in kleinen kring als herinnering te worden uitgedeeld[29].

In het algemeen dus waren onze schilders - op enkele uitzonderingen na, gelijk Honthorst, van der Helst, Flinck, Bol - eenvoudig van aard en afkeerig van gerucht. Zij dorstten niet naar maatschappelijk aanzien en

waren, hoewel gevoelig voor de bewondering van anderen, op weinige uitzonderingen na niet roemzuchtig. Voor velen onzer heel grooten: Hals, Vermeer, Ruisdael, van der Neer, geldt Rembrandt's gezegde: 'als ik mijn geest uitspanninge wil geven, dan is het niet eer die ik zoek maar vrijheid.' Zij waren in dit, opzicht den geuzen gelijk. Ofschoon niet wars van aardsche goederen, waren zij tevreden wanneer zij, levende voor hun kunst, er konden komen. In strenge leerschool van jeugdigen leeftijd af in het ambachtelijk deel van hun werk geoefend en daardoor technisch geenerlei moeilijkheden kennend, waren zij zich bewust het hanteeren van palet en penseel evengoed te beheerschen als welk geslacht ook van oudere schilders of van tijdgenooten elders. Die prachtige stille zelfbewustheid, gepaard aan een ontoombaren lust tot scheppen, moet hun de kracht hebben gegeven om ook in moeilijke tijden trouw te blijven aan hun roeping. Het is overbekend, dat verscheidene onzer grootste meesters dit niet hebben kunnen doen dan door naast hun kunst een of andere betrekking te vervullen of er een bedrijf op na te houden. Pieter de Hooch, de slagerszoon, was een tijdlang huisknecht en schilder tegelijk; Jan Steen en Aert van der Neer hielden een herberg. Hobbema is het meest bekende voorbeeld van een groot meester, die het schilderen heeft moeten opgeven om een ambt (dat van wijnroeier) te aanvaarden. Ook Jacomo Victor, de pluimveeschilder, die de wereld zoo veel gevoeliger zag dan Hondecoeter, heeft ten slotte palet en penseelen opgeborgen en is koopman geworden[30)]. En zoo waren er meer, al waren het uitzonderingen. Hoe zal een rasschilder als Victor, hoe zullen vele met schuld overladen makkers de rijk geworden of van huis uit met aardsche goederen gezegende meesters, een Adriaen van Ostade, een Dou, een Cuyp, een van der Helst benijd hebben, alsook den rijken lakenverver Jan van de Cappelle, dezen Rembrandt onder onze zeeschilders, en de vele andere dilettanten die, door geen geldelijke beslommeringen gekweld, in hun vrijen tijd vaak zeer goede schilderijen maakten[31)].

In plaats van de oorzaak der armoede, door vele schilders in de Gouden Eeuw geleden, te zoeken in de bijkans ongeloofelijke overproductie, gevolg van zóó hard werken door zóó talloozen, heeft men het meer dan eens willen doen voorkomen alsof onze voorvaderen, met name de rijke kooplieden, daarvan de schuld droegen. Zij betaalden hen slecht, omdat ze hen niet achtten, meent men. De schildersstand was - aldus heet het - niet in tel. Zijn aanzien was gedaald, vergeleken bij dat wat onze zestiend' eeuwsche meesters hadden genoten. 'De kunstenaarswereld uit den bloeitijd der Republiek is, in het algemeen gesproken, een wereld van maatschappelijke vagebonden geweest', meent Busken Huet in zijn Land van Rembrandt en hij citeert Henri Havard, die zeide, dat 'hun gilde beschouwd



Afb. 15. A. van Ostade 1663. De arme Schilder. Dresden.

werd als een broederschap van lichtzinnigen, met deftige uitzonderingen'. In onze dagen heeft Adama van Scheltema die opvatting vrijwel tot de zijne gemaakt. 'Over het algemeen - zegt hij - schatte onze beroemde gouden eeuw een kunstenaar, en zeker een beeldend kunstenaar, niet hoog, waar zij meer belang stelde in theologische vraagstukken, in preeken en krijgsbedrijf'[32]. Wij gelooven, dat deze opvattingen alle onjuist zijn. De zestiend' eeuwsche groote kunstenaars waren bovenal historie- en portretschilders. Deze stonden hoog in eere. Zijn hunne groote navolgers in de zeventiende eeuw minder hoog geschat? Immers neen! Men had in Haarlem in 1570 Maerten van Heemskerck vrijgesteld van belasting 'propter artem graphicam in qua excelluit' en twee jaar later had men hem om dezelfde reden veroorloofd, tijdens het beleg van die stad in Amsterdam te gaan wonen. In 1594 verkreeg de zeeschilder Hendrick Vroom vrijstelling van schuttersdiensten voor de stad Haarlem 'ten regardt van zijn Singuliere Conste int afcontrefeyten en schilderen van diverse navalen, daerinne hij boven anderen exceleerende is'[33]. Evenzoo verkreeg in Den Haag in 1618 Jan van Ravesteyn vrijdom van alle tochten en wachten als schutter en in 1649 vrijdom van wijn- en bieraccijns. Gedurende de geheele 17e eeuw liet Leiden's universiteit oogluikend toe, dat jonge schilders, o.m. Jan Steen, zich als student lieten inschrijven terwijl men heel goed wist, dat deze jongelieden niet aan studeeren dachten en het hun er alleen maar om te doen was, vrijdom van schuttersdiensten en van accijns op wijn en bier te verkrijgen.

De overheid, de regentencolleges, de schutterijen hebben gedurende de geheele zeventiende eeuw den schilders tal van opdrachten verstrekt en daardoor aanleiding gegeven tot het ontstaan van reeksen van kunstwerken, waarvan er verscheidene behooren tot de schitterendste parelen aan de kroon onzer groote kunst. Zoowel de historie-schilders[34] als de portrettisten[35] en evenzeer de schilders van onze geschiedenis ter zee[36] hebben vele bestellingen voor overheid en instellingen uitgevoerd en zeer verbreid was de gewoonte van etsers en graveurs om hun werk aan de overheid aan te bieden, waarvoor hen dan een 'vereeringhe' werd gedaan in den vorm van geld of van een kostbaar voorwerp. Bovendien waren er reeds weer dadelijk na de Spaansche beroerten verzamelaars, 'beminders der Const en ander fraajicheit'[37] en ontwikkelde zich alras een Hollandsch geslacht van kunstbeschermers - om slechts Rembrandt's vriend Jan Six te noemen. Ons stadhouderlijk hof heeft weliswaar niet, gelijk sommige vorsten van dien tijd, groote kunstverzamelingen bijeengebracht en groote decoratieve bestellingen gedaan (hoewel het Huis ten Bosch van beteekenis is), maar toch werkten Mierevelt en Ravesteyn voor Maurits en verstrekte Frederik Hendrik aan

Rembrandt, Honthorst, Poelenburg, E.v.d. Velde, P. Bor (voor Honselaersdijk) en tal van anderen opdrachten[38].

In de jaren van onzen voorspoed kocht letterlijk iedereen schilderijen, de zeeheld Cornelis Tromp evengoed als de schoenlapper, waarover een Engelschman in die dagen schreef[39]. 'De Hollanders houden meer van schilderijen dan van edelsteenen', is het oordeel van een ander buitenlander in dienzelfden tijd[40]. Deze vertelt, hoe iedereen hier in schilderijen handelt, iets waar trouwens de kunstenaars-zelven, Rembrandt incluis, hard aan meededen. Waarmee wij slechts zeggen willen, dat alles erop wijst, dat weinig dingen hier te lande toen meer populair waren dan schilderijen.

Van een dalen der waardeering voor de makers dier kunstwerken was geen sprake. Integendeel: men beschouwde hen als degenen, die mede deel uitmaakten van den roem hunner stad. 'Van outs is Leyden van treffelycke Meesters vermaart geweest' argumenteeren in 1648 de Leidsche schilders in hun rekest aan de Edele Heeren van den Gerechte, verzoekende om reorganisatie van het Lucasgild. Dat dit terdege als een argument mocht gelden bewijst een blik in onze 17e eeuwsche stedebeschrijvingen, waarin telkens aan de plaatselijke schilders een afzonderlijke rubriek wordt gewijd. De schrijvers daarvan noemen die kunstenaars niet zóó maar om de volledigheid, maar Orlers b.v. prijst in 1641 Rembrandt zoowel als van Goyen als 'een van de tegenwoordighe vermaertste schilders van onse eeuwe' en geeft belangrijke biografische details. In Delft wordt weldra Carel Fabritius als een Phoenix geprezen uit welks asch Vermeer verrees 'die meesterlyck betrad zijn pade'[41]. En wanneer men elders[42] leest, dat Rembrandt's kunst 'in zijn tijd zoodanig werd geagt en gezogt, dat men hem moest bidden en gelt toegheven', dan krijgt men toch waarlijk niet den indruk, dat de schilderkunst en haar makers niet in aanzien stonden. Maar: hun persoonlijk gedrag bleef in onze kleine en burgerlijke maatschappij meestal nog bovendien een rol spelen. Ook kan men van de stoere, ietwat nuchtere Hollanders van dien tijd niet verwachten, dat zij tegen hun groote schilders opzagen als tegen halfgoden. Dat lag niet in het karakter van de samenleving dier Gouden Eeuw, die zich in haren voorspoed een hoorn des overvloeds zag voorgehouden, waaruit tevens zoovele andere kostelijke gaven vloeiden, welke zij als al even vanzelfsprekend aanvaardde als de schatten der schilderkunst die daarin, gulden appelen gelijk, voor 't grijpen lagen. Wij kunnen ons een periode van zulk een voor den tijdgenoot weldra heel gewoon schijnende verzadigdheid met materieele en geestelijke kostelijkheden nauwelijks voorstellen. Trachten wij er ons evenwel in te verplaatsen, dan waardeeren wij veeleer dat er waarlijk nog kunstgevoeligen te over waren die, zonder verwend te zijn geworden door het genot van al te veel

van 't goede, nog bewonderend onze kunstenaars ten hemel hieven[43].

Iets anders is, of men steeds diegenen het meest geëerd heeft, wier kunst het hoogste stond. Hierin is onze zeventiende eeuw - maar zij niet alleen - in menig opzicht te kort geschoten. Eigenlijk spreekt dit vanzelf en wanneer men bedenkt, dat het haast onmogelijk was een overzicht te hebben van hetgeen er in den lande op dit gebied werd gepresteerd, dan begrijpt men te meer, dat verscheiden schilders van groote beteekenis ten eenenmale aan de toenmalige publieke aandacht zijn ontsnapt.

Er waren geen tentoonstellingen, behalve enkele met een plaatselijk karakter[44]. Nooit zijn er prijskampen geweest, zelfs niet bij gewichtige opdrachten gelijk de versiering van den Kloveniers-doelen te Amsterdam of de beschildering van het stadhuis aldaar. Al dergelijke opdrachten werden in stilte vergeven aan degenen, die de bestellers de meest geschikten achtten. Onze 17e eeuw kent inzake schilderkunst geen openbaren meeningen-strijd, gelijk wij dien heden ten dage beleven of gelijk er toen hier te lande in de kringen der letterkundigen gevoerd werden[45]. Geen enkel buitenstaander kreeg ooit gelegenheid aan het woord te komen. Men moet niet denken, dat b.v. de hoofsche Hagenaar Constantijn Huygens in staat zou zijn geweest ten gunste van Rembrandt tusschenbeide te komen toen Burgemeesteren diens Claudius Civilis weigerden voor het stadhuis te Amsterdam. Het is, hoewel onwaarschijnlijk, althans denkbaar, dat - gelijk men gemeend heeft[46] - Vondel op die beslissing invloed gehad kan hebben, want hij was een man van zeer sterke overtuiging, die persoonlijk leden der vroedschap kende waarvan sommigen hem zeer welgezind waren. Maar zelfs zóó iemand zal het moeilijk gevallen zijn, in zulke aangelegenheden andersdenkenden te overtuigen, want dergelijke bestellingen waren feitelijk regenten-onderonsjes. En welken anderen leidraad hadden die heeren dan hun eigen smaak en eruditie, waar zij in zaken van Pictura geen raadslieden wenschten? Geschreven kunstcritiek, die leiding kon geven, bestond niet. Op een schilderij maakte men op zijn best een kort, liefst geestig versje of een gezwollen lofdicht.

Ook van den strijd tusschen kunstrichtingen en kunstenaars onderling blijkt niet door openlijke daden. Dat er b.v. in later jaren een antagonisme moet hebben bestaan tusschen Flinck en Rembrandt, kan men slechts vermoeden, omdat men het uit Flinck's werken afleest en tevens weet, dat hij de gunst van Amsterdam's burgemeesteren genoot boven zijn ouden leermeester. In den tijd, dat Rembrandt's roem gaat tanen, staat deze niet bloot aan eenigen openlijken aanval op zijn kunst, dien men zou kunnen vergelijken met Aretino's woedende critiek op Michel Angelo's Jongste Oordeel[47]. Geen strijd gelijk die van Sebastiano del Piombo en Pordenone tegen Titiaan

Afb. 16. F. van Mieris. De Schilder in goeden doen. Dresden.

valt in onze kunsthistorie te boeken. Ook is in onze zeventiende eeuw in schilderijen-kwesties geen tegenhanger denkbaar van de terechtwijzing, die Veronese in 1573 van overheidswege kreeg voor de 'onbehoorlijkheid' van zijn Laatste Avondmaal[48)]. Ingegrepen werd alleen als men het ál te bar vond, gelijk volgens de toenmalige opvattingen het geval blijkt te zijn geweest met de voorstellingen op sommige schilderijen van Torrentius[49)]. Dan bemoeide de overheid zich ermee en werden erbarmelijk strenge maatregelen genomen. Doch dit heeft met het kunstgehalte van het werk niets te maken en komt voort uit het gekwetst achten van het publieke zedelijkheidsgevoel. Wat daartegen - en tegen den godsdienst - streed, werd in die dagen wel degelijk in 't openbaar aangevallen. Men denke slechts aan Coster's Academie en aan den strijd der Amsterdamsche predikanten tegen Vondel's Lucifer[50)].

Er was dus wat de schilderkunst betreft niet anders dan de 'daadwerkelijke' critiek der bestellers en koopers. Had een schilder 'koopers gunst', gelijk Adriaen v.d. Venne het noemt, dan was hij zeker van zijn bestaan. Liefst had hij een Maecenas, gelijk Dou er een vond in de Bye, en Potter in Burgemeester Tulp. Het zoeken daarvan wordt later zelfs aangeraden[51)]. Evenwel, meestal waren de schilders op bestellingen aangewezen en op verkoop aan hen, die hen bezochten of hun werk bij de handelaars of in de kramen op de markt zagend[52)]. De liefhebbers waren lieden van allerlei slag, van hoog tot laag, bij wie veelal de 'natuerlyckheit' alles gold en die beminden hetgeen in de schilderkunst was gelijk de schijn der werkelijkheid.

Hadden bepaalde kringen een voorkeur voor bepaalde soorten van schilderijen? Men kan zich geheele groepen van menschen denken, die alleen ten volle genoten van geschilderde verhaaltjes of van een volgens hun begrip zóó bedriegelijk weergeven der werkelijkheid, dat ze verstomden gelijk een boerenknecht in een panorama. Daarnevens moeten er echter ook, zij het in geringer aantal, Hollanders zijn geweest, die het innerlijk gehalte van het waarachtige kunstwerk wisten te onderscheiden van de holheid der knap gedane doch niet doorvoelde schilderijen. Van het oordeel der laatsten is weinig bekend: uiteraard zwegen zij meest. Enkele weinigen, o.a. Constantijn Huygens, toonen niet alleen begrip van maar ook kunstgevoel.

Van de groote schare der overigen weten we des te meer. Hun smaak was - zooals dat eigenlijk altijd en overal het geval is - bij gebrek aan onderscheidingsvermogen niet verfijnd noch veeleischend. Hij ging zuiver af op toetsing van de ter hunner beschikking staande zeer algemeene, oppervlakkige kennis der werkelijkheid en hun verlangen, dat die werkelijkheid in de 'natuurlijke' kleuren weergegeven zou worden. Was dit geschied, dan was het gewenschte 'naer den eysch voltrocken' en was men tevreden. In

vervoering kon men echter eerst geraken indien er nog meer viel te aanschouwen, dus b.v. wanneer een geschiedenis niet realistisch maar allegorisch werd verbeeld. Bezat men voldoende literaire en historische kennis, dan kon het heele apparaat daarvan in werking komen en was men overgelukkig.

De verslaafdheid dier dagen aan de klassieke wereld, ook ten onzent, is al te zeer bekend dan dat wij daarover behoeven uit te weiden[53]. Wij zullen er trouwens nog meer dan eens, o.a. bij de bespreking van onze academische en arcadische kunstrichtingen, op terug moeten komen. Verder hield men van het godsdienstig tafreel en ten slotte van alle afbeeldingen der omringende werkelijkheid, het meest van landschap en portret. Men verlangde van het laatste bovenal een dusdanige gelijkenis, dat de afgebeelde scheen te leven. Dit blijkt daaruit, dat de hoogste lof, die den portretschilder wordt toegezwaaid, steeds in die richting gaat. Vondel begint een gedicht op de beeltenis van den Keurvorst van Brandenburg door Flinck aldus: ‘Als Keurvorst Fredrick op den doeck begon te leven, - Te pralen met den staf van Keizer Ferdinand’ en van het zelf-portret van Flinck zegt hij: ‘Hier ziet men Flinck, ghelyck hij leeft, - Die 't leven aan zijn doecken geeft.’

Huygens zingt van een portret[54]: ‘Nu leeft, mijn' Olyverw! nu duert voor lange jaren.’

Uit onze dichters krijgt men verder den indruk, dat een portret voor onze voorouders in de eerste plaats was een ‘verschaduwing van 't leven’, die hen vooral als herinnering aan afgestorvenen dierbaar is. Huygens laat een schilder zeggend[55]: ‘Een mensch en is maer eens, en yeder voor syn tyd - Ick maeck' er op den duer.............’ en Vondel bezingt de ‘eedle kunst, die na den doot bewaert Den levendigen zwier’ van de gestalten van Andries de Graeff en Elisabeth Bickers. Vol lof is deze dichter, wanneer hij in een portret terug vindt de weerspiegeling van het innerlijk van den afgebeelde: ‘Apelles druckt hier uit wat geest en verf vermogen - Een vroome rustigheit in 's Burgemeesters oogen’[56].

Bekend, vooral sinds Vosmaer[57] daarop wees, is Vondel's gedicht op Rembrandt's portret van den predikant Anslo: ‘Ay, Rembrandt mael Kornelis stem, - Het zichtbre deel is 't minst van hem: - 't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren. - Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.’

Een waardeering van de innerlijke artistieke waarde of van de wijze waarop het kunstenaarsoog den afgebeelde heeft gezien, vindt men bij de meeste onzer oude dichters en schrijvers niet. Slechts sporadisch treft men een zuiver begrip van het wezen der schilderkunst aan.

Men kon - het is duidelijk - van al die schilderijen houden zonder het

minste kunstgevoel. Maar gaat dit wel op bij onze stillevens? Zeker, ook hier heeft bij den liefhebber, gelijk bij de portretten, voorop gestaan, dat hij den indruk kreeg alsof de voorwerpen in werkelijkheid vóór hem stonden, en stellig dacht men in zulk geval herhaaldelijk aan de toen algemeen bekende legende van Zeuxis en Parrhasius met den druiventros en het gordijn. Maar verklaart dit de alom verbreide gewoonte dier dagen, om zulke stillevens in huis te hebben? Het kan moeilijk anders of de liefde voor die soorten van schilderijen moet wel degelijk wortelen in het genot, dat de wijze van weergeven verschaft.

Tot diezelfde slotsom moet ieder komen, die de enorme verspreiding van de landschappen nagaat, wier aantrekkelijkheid bijna uitsluitend ligt in hun schilderachtig karakter. Blijkbaar vond de wijze waarop honderden onzer landschapschilders de schoonheid onzer lage landen weergaven, weerklank in het gemoed van ons volk, dat de verheerlijking van den morgenstond op Potter's schilderijen en de frischheid van Van Goyen's kunst begreep in hare zuiver schilderachtige bekoring[58)]. De wijding van een kalme zee van de Vlieger ontging hen niet en dit is misschien het geheim van zijn succes. Zijn schilderijen waren zóó gangbaar, dat hij den koop van een huis kon afsluiten met de bepaling, dat hij het met werken van zijn hand zou betalen[59)].

Zoo moeten er dus in onze Gouden Eeuw wel, naast de velen, die schilderijen kochten uitsluitend om hetgeen ze voorstelden, tal van Hollanders zijn geweest, die vatbaar waren voor de innerlijke schoonheid. En dat mag toch ook geen verwondering baren bij een volk, welks zonen bij honderden de scheppers waren dier juist om haar schilderachtige kwaliteiten zoo hoog staande kunst.

Het wil ons voorkomen, dat er in het tweede kwart der 17e eeuw bij de kunstgevoeligen hier te lande een verdieping der eruditie op dit punt valt waar te nemen. Terwijl het eerste kwart dier eeuw tevreden is met hetgeen duidelijk is, is daarna allengs een betere kijk op het innerlijk gehalte van het kunstwerk ontstaan. Het in wazige zon lichtende landschap van Cuyp, in het begin der 17e eeuw ondenkbaar en in het eind bijzonder in trek, typeert die veranderde opvatting evenzeer als men in het meer geteekende dan geschilderde werk van Esaias van de Velde, met zijn lokale kleuren en zijn verhalend karakter, de verlangens van omstreeks 1620 vertolkt ziet. Weldra evenwel was men met het eenvoudige niet meer tevreden en vervielen wij tot een verfijning, die ons ten slotte in de eigen groote kunst zoowel den stoeren eenvoud als het goddelijke zou doen miskennen en ons zou doen zwichten voor den lokkenden zwier der Fransche vormen.

Eindnoten:

NB! O.H. beteekent: Oud Holland. Thieme-Becker beteekent: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von H. Thieme und F. Becker, Leipzig 1907 vlgg. Jahrb. Berlijn, of Preuss. Jahrb. beteekent: Jahrb. d.K. Preuss. Kunstsammlungen. Jahrb. Weenen beteekent: Jahrb. der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bulletin beteekent: Bulletin, uitgegeven door den Ned. Oudheidk. Bond.

1) Zie Corrado Ricci, Rembrandt in Italia, 1918, en Dr. H. Schneider in Kunstchronik 1918, blz. 69.
2) Onze werksters noemen nog steeds alle afbeeldingen die aan de muren hangen ‘schilderijen’.
3) Zie uitvoeriger: W. Martin, oud-Hollandsche schilderijen in den Vreemde, Haagsch Maandblad 1925 blz. 474.
4) Van de weinige doeken van deze soort, die naar het buitenland zijn verkocht, noemen wij Th. de Keyser's Goudsmeden, thans in het museum te Straatsburg; F. Bol's Overlieden van het Wijnkoopersgild te Amsterdam, in 1850 verkocht met de collectie van Koning Willem II en thans

in de Pinakothek te München; Eeckhout's overlieden van hetzelfde gild, geschilderd 1657 en thans in de National Gallery te Londen; Elias' overlieden van hetzelfde gild, in Engeland onlangs ontdekt (Oud Holland XXVII 229), het regentenstuk op naam van Cuyp in de collectie Cook te Richmond en de groep van W.v.d. Valckert, voorstellende de overlieden van het Grootkramersgild te Amsterdam, eertijds in het Rijksmuseum en eenige jaren geleden helaas overgegaan in het bezit van het Keizer Frederik Museum te Berlijn.

5) Het gepeupel vernielde in 1672 de Baen's Allegorie op Cornelis de Witt en den tocht naar Chatham, in het stadhuis te Dordt. Door het vuur werden b.v. vernietigd eenige honderden schilderijen bij den brand van het Museum Boymans te Rotterdam in 1864. De voor onze oude kunst meest rampspoedige schipbreuk was die, waarbij de door Katharina van Rusland op de veiling-Braamcamp (1771) aangekochte schilderijen te loor gingen, o.a. werk van Potter en Dou.

6) Een schetsboek bezit Dr. Bredius, een tweede bevindt zich in het Prentenkabinet te Dresden, een derde is beschreven in the Burlington Magazine XXXII 238, een vierde bezit de heer A.W.M. Mensing te Amsterdam.

7) Zie Oud Holland 1929, 149 vlgg., waar J.Q. van Regteren Altena een teekening aan Hals toeschrijft, die o.i. stellig van dezen meester is.

8) Vgl. W. Martin, over conserveeren en restaureeren van oude schilderijen, Oude Kunst 1916 en 1917.

9) Als voorbeelden noemen wij o.a. de Staalmeesters der Leidsche Lakenhal door K. de Moor, de regentenstukken in het Burgerweeshuis te Amsterdam, het interieur van het Hofje Meermansburg te Leiden en van verscheiden stichtingen in den lande.

10) Vgl. de omlijstingen, ontworpen door G. van den Eeckhout en in 1655 geëtst door P. Hzn Schut. Een lijst van de hand van Rembrandt's lijstenmaker H. Doomer is afgebeeld in Oud Holland XL, 1922, 185.

11) Zie uitvoeriger: W. Martin, Altholländische Bilder, 2 Aufl., Berlin 1926, blz. 225.

12) Het eerst uitgegeven door van der Willigen in Les Artistes de Harlem en daarna in beter vorm door Bredius in Künstler-Inventare VI 2214 vlgg.

13) Oud Holland VII, 6 vlgg.

14) Dr. G.J. Hoogewerff en J.Q. van Regteren Altena, Arnoldus Buchelius' Res Pictoriae, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff 1928.

15) Oud Holland IX 106 vlgg. en 307 vlgg.; Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap, 1897, XVIII, 1 vlgg.; Hofstede de Groot, die Urkunden über Rembrandt, blz. 13.

15a) H. Hondius, Pictorum aliquot celebrium Praecipue Germaniae Inferioris Effigies, ± 1610. Tweede uitgave 1612, derde uitgave 1618 onder den titel: Theatrum honoris in quo nostri Apelles saeculi. Voorts Jean Meyssens, Image de Divers Hommes d'Esprit sublime, Anvers 1649; Antonie van Dyck's Ikonographie, Antw. 1646.

16) De overgroote meerderheid onzer schilders was protestant. Katholiek waren o.a. Thomas de Keyser, Jan van Goyen, Jan Steen, Wouwermans, Dujardin, Willem van de Velde en zijn zoons Willem en Adriaen, Willem van Aelst, J.B. Weenix, Ravesteyn, Hanneman. Zie Hoogewerff in Meded. v.h. Ned. Hist. Instituut te Rome IX 1929 blz. 172.

17) Op de buitenzijden van een ‘kijkkast’ van Samuel van Hoogstraten in de National Gallery te Londen zijn de drie doeleinden der schilderkunst aangeduid met: ‘lucri causa’, ‘gloriae causa’ en ‘amoris causa’. Vgl. ook Dresdner in Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1918 S. 277.

18) Van der Willigen t.a.p. blz. X.

19) De productie wordt in ronde cijfers als volgt geschat (Valentiner in Burl. Mag. XLIV 311-12): Dou 390, A. de Gelder 306, L. Bramer 355, Maes 570, Jan Steen 890 schilderijen; Cuyp 840, A.v. Ostade 920, J. Ruisdael 1075, Wouwermans 1160. Rembrandt heeft volgens sommigen 700, volgens anderen 500 schilderijen gemaakt. Bij dit alles rekene men bovendien de etsen en teekeningen van die meesters.

20) In dit opzicht trachtten onze kunstenaars niet anders dan het systeem van ambachtsbescherming, in verscheiden steden in zwang, ook voor hun bedrijf toegepast te krijgen. Vgl. P.L. Muller, Onze Gouden Eeuw III, 300 vlgg. Ook organiseerden de gilden veilingen, verlotingen en soms tentoonstellingen. Zie over een en ander Martin, Leven en Werken van G. Dou, blz. 106, Floerke, Studien zur Niederl. Kunstund Kulturgeschichte en Martin, Life of a XVIIth century artist in The Burlington Magazine VII, VIII, XI en XII.

21) Rekeningen van gildemaaltijden o.m. bij van der Willigen t.a.p.

22) Er is o.a. nog een feest geweest van de ‘Broederschap der Schilderkunst’ te Amsterdam, op 21 Oct. 1654, waarop Vondel een gedicht maakte (Vondel, uitgave Unger, deel 1654-55, blz. 145). Zie ‘Broederschap der Schilderkunst, ingewydt door schilders, Beelthouwers en deszelfs Begunstigers, op den 21 v. Wynmaent 1654 op St. Joris-Doelen in Amsterdam, Amsterdam 1654.’ Vgl. ook Dr. Sterk in de Vondel-uitgave der Wereld-Bibliotheek V 32.

23) Van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, blz. 1152.

24) Een ambachtelijke collegialiteit vinden wij herhaaldelijk tot vriendschap geworden, hetgeen vooral blijkt uit de getuigen bij huwelijken in schilderskringen. De landschapschilder Gillis van Coninxloo assisteert bij het huwelijk van den landschapschilder W. van den Bundel; Ruisdael is getuige bij het huwelijk van Hobbema, die op zijn beurt getuige is bij den doop van een der

kinderen van den landschapschilder Jan van Kessel, enz. enz. Naast kameraadschap was er - gelijk vanzelf spreekt - ook zeerveel afgunst. Den ‘livor edax’, de vraatzuchtige nijd, die den kunstenaar het verdiende succes onthoudt, vindt men als de oorzaak van veel leed vermeld in het vierregelig latijnsch onderschrift onder Ostade's bekende ets met den schilder aan den arbeid (Bartsch 32), terwijl ook een der toespraken afgedrukt in het in aanteekening 22 geciteerde boekje over de ‘Broederschap der Schilderkunst’, van groote oneenigheid rept.

25) Zeer vaak gebeurde het, dat de zoon schilder werd gelijk zijn vader en dat schildersdochters (b.v. een dochter van Frans Hals en twee dochters van Jan van Goyen) wederom met schilders trouwden. Voorbeelden van families, waarin vader en kinderen de kunst beoefenen, zijn die van de families Terborch en Hals. Dominicus van Tol, de navolger van Dou, was met dezen verwant; ook de vischschilder P. de Putter, die van Beyeren's leermeester was, was familie van dezen.

26) Zelfs de begrafenis van den rederijker-schilder Carel van Mander, in 1606, waarbij hem een krans om het hoofd werd gelegd, was uiterst eenvoudig. Evenzoo die van Goltzius in 1617.

27) De lijkkleeden van het Haarlemsch Lucasgild, naar ontwerpen van Salomon de Bray, vindt men afgebeeld bij P.L. Muller, Onze Gouden Eeuw III, 296.

28) Preibisz, Maerten van Heemskerck, 1911, blz. 6. Goltzius, overleden 1617, kreeg een gegraveerde grafplaat.

29) Zie A.O.v. Kerkwijk in den Feestbundel voor Dr. Bredius, 1915, blz. 130, met afbeeldingen.

30) Künstler-Inventare II 585.

31) Het dilettantisme, hoewel nog niet in die mate ontwikkeld als in de 18e eeuw, toen de groote uitbreiding begon van liefhebberende damesen heeren-schilders, die in onze tijden zulk een onheilspellenden omvang zou aannemen, had toch reeds in de 17e eeuw ten onzent grooter omvang dan men bij oppervlakkige beschouwing meent. Wij volstaan met eenige voorbeelden: Burgemeester Cornelis Witsen; van Staveren, burgemeester van Leiden en een ander leerling van Dou, Abraham de Pape; J. Esselens, die fluweel- en zijdehandelaar was (zie Thieme-Becker, en Künstler-Inventare II 549, VII 58 en O.H. 1930, 277); Mancadan, burgemeester van Franeker.

32) C.S. Adama van Scheltema, Kunstenaar en Samenleving, 1922, blz. 349.

33) Bredius, Künstler-Inventare VII 273.

34) Men denke aan de beschildering van het Huis ten Bosch en het Amsterdamsch Raadhuis, en aan de tallooze schilderijen, van overheidswege besteld ter versiering van raadzalen en schepenbanken.

35) Men denke aan de Nachtwacht en de Staalmeesters, de schutterstukken van Hals, den Schuttersmaaltijd van Van der Helst en tientallen andere groote doeken.

36) Het beste voorbeeld uit vele is dat van Willem van de Velde den Oude, die in dienst van de Staten-Generaal in den tweeden Engelschen oorlog met de vloot meeging om schetsen te maken voor schilderijen der zeeslagen (Oud Holland XVIII, 29 vlgg.) Evenzoo Blankerhoff, die in 1665 en 1666 als ‘ervaaren schilder van zeezaken’ meeging met de vloot tegen Engeland.

37) Van Mander 281 recto.

38) Zie voor den smaak en de bemoeiingen van Fred. Hendrik o.a. het opstel van Oldenbourg in Jahrbuch Berlijn XXXVIII 203; voorts Kunstkronyk 1861, Nederl. Spectator 1876 en de rede van Prof. Dr. F.W. Hudig, 1928, over ‘Frederik Hendrik en de Kunst van zijn Tijd.’ De inventaris van het stadhouderlijk kwartier enz. te 's Gravenhage is uitgegeven in Oud Holland XLVII, 193 en 241.

39) Three Moneth Observations in the Low Countries, British Museum ms. Lansd. 254 f 179.

40) Sorbière, Lettres et Discours. Ms. in de Bibliothèque Nationale te Parijs, No. Z. 2184.

41) Gedicht van den boekdrukker Arnold Bon naar aanleiding van Fabritius' dood, 1654.

42) Houbraken I 269.

43) Over het eeren van onze schilders door buitenlanders zie Hoofdstuk XX.

44) In Utrecht hield het Lucasgild geregeld tentoonstellingen. Zie S. Muller Fzn., Schildersvereenigingen te Utrecht, blz. 30.

45) B.v. in den Eglantier Rodenburg contra Hooft, Breero en Coster (Prinsen, Handboek, 2e druk blz. 287 enz.), en later het Fransche Classicisme in Nil Volentibus Arduum tegen de Romantiek (Prinsen t.a.p. blz. 384 vlgg.).

46) Schmidt Degener, in de Gids 1919, afl. 2. Hiertegen Molkenboer in de Beiaard, April 1920. Vgl. vooral Dr. Edg. van de Velde, Vondel en de plastische kunsten, Gent 1930, Kon. Vlaamsche Academie. Voorts Wijnman in Vondelkroniek Jan. 1933, waaruit blijkt, dat Vondel Rembrandt in een gedicht heeft geprezen. Zie verder Molkenboer in hetzelfde No. der Vondelkroniek: ‘Nog eens Vondel en Rembrandt.’

47) Andries Pels' bekende critiek (Urkunden über Rembrandt No. 352) is van 1681, dus na Rembrandt's dood.

48) Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe, Berl. 1880.

49) A. Bredius, Johannes Torrentius, 's-Gravenhage, Nijhoff, 1909.

50) Deze voorbeelden zijn met verscheidene te vermeerderen, b.v. Coster's Iphigenie, Vondel's Palamedes, enz.

51) Vgl. Hoogstraten, Inl. 310: ‘moet hij omzien, dat hij door ijverige macenaten inde gunst der machtige Prinsen en Koningen geraeke: of bij de welvaerende kooplieden in achtinge koome.’

52) Zie Martin, G. Dou, hoofdst. III, Floerke, Studien en A. Bredius in Amst. Jaarboekje 1891.
53) Zie over het volgende uitvoeriger: Martin, Eenige opmerkingen over de waardeering onzer schilderkunst in onze Gouden Eeuw. Rede, 1907.
54) Korenbloemen, Sneldicht, Boek I No. 39.
55) Sneldicht Boek V, No. 119. Vgl. ook Sneldicht Boek IV, No. 142 'Dienstige schilderij'.
56) Op d'Afbeeldinge van Cornelis van Vlooswijck. Bij Vondel vindt men, gelijk Prof. Prinsen scherpzinnig heeft aangetoond in de nieuwe Vondel-uitgave der Wereld-Bibliotheek (blz. 86 en 92), eenige plaatsen waaruit zijn picturale gevoelens aan den dag treden. Maar toch kan men bij hem eer spreken van kunstliefde dan van kunstbegrip en was hij meer vatbaar voor den inhoud der barokke historieschilderkunst dan voor de uitingen onzer waarlijk groote realisten. Vgl. Edg. van de Velde, geciteerd in aant. 46. In de reeks van schilderij-bijschriften, die voorkomen in de Gedichten van Jan Vos, vindt men hier en daar het bewijs, dat ook deze althans de geestelijke (niet de picturale) waarde van een schilderij inziet.
57) Rembrandt, IIme édition, p. 385.
58) Deze schilderde zelfs eens een schilderij op bestelling van de Haagsche stadsregeering (Gezicht op Den Haag, thans Gemeentemuseum aldaar).
59) Oud Holland IX, 222.

Afdeeling A. Onze zeventiend' eeuwsche schilderkunst in het algemeen.

Eerste hoofdstuk. - Ontwikkeling, onderwerpen en centra.

Afb. 17. J. de Bray, Overlieden van het Haarlemsche St. Lucasgild, 1675. Rijksmuseum.

De kiemen voor de ontwikkeling onzer kunst leefden reeds lang vóór de zeventiende eeuw. Een onuitputtelijke rijkdom van kunstscheppingsvermogen kenmerkte de Nederlanden sinds de late middeleeuwen. De eigenschappen, die karakteristiek zijn voor het Nederlandsche ras en die zich in de zeventiende eeuw in tweeërlei vertakking, Vlaamsche en Hollandsche, zouden manifesteeren, teekenden zich sinds de vijftiende steeds duidelijker af. De kunstenaar, die tusschen 1415 en 1417 de Très Belles Heures du Duc de Berry met miniaturen verluchtte, zag de natuur reeds met eender oogen als de Delftsche Vermeer, en de sonore toon van Jan van Eyck's vertrekken is gesproten uit dezelfde liefde voor het licht binnenshuis, die Rembrandt en Pieter de Hooch zou kenmerken.

De Nederlandsche ‘constighe schilder-gheest’ der vijftiende eeuw was

een zeer beschaafde, uitermate verfijnde, en de vervaardigers der schilderijen waren, mede in verband met de bijzondere plaats die de kunstwerken in de samenleving innamen, ook toen reeds talrijk en productief. Hoewel kerkelijk van aard (slechts het portret stond voor een deel buiten godsdienstig verband), bevat die Nederlandsche schilderkunst in steeds toenemende mate allerhande niet kerkelijke voorstellingen, die getuigen van den lust der kunstenaars om de werkelijkheid af te beelden. Zoodoende werden in de aan de kerk gewijde kunstwerken de kiemen gelegd voor landschap en stilleven, voor zeestuk en stadsgezicht, voor genre, bloem- en dierstuk[60]. Behalve deze differentieering, die op den duur tot groote specialiseering zou leiden, zien wij tegelijkertijd geestelijke schakeeringen ontstaan, waarvan onder meer het humoristisch element reeds dadelijk in het oog valt.

Naast het naturalisme in zijn verschillende uitingen ontluiken in de vijftiende eeuw nog andere eigenschappen, die zich eveneens later, in gewijzigde omstandigheden, op breeder linie zullen ontplooien. Wij bedoelen het gevoel voor kleur en de behoefte aan technische verzorging. In beide kent reeds in de 15e eeuw het raffinement geen grenzen. Het gevoel voor en de behoefte aan het weergeven van kleur- en toonnuances leidt reeds in dien tijd bij de Nederlandsche kunstwerken tot een zeer bijzondere beschaafdheid en tot een harmonie, die in alle latere bloeiperioden der Nederlandsche kunst terugkeert en waarvan o.a. de gevoeligheid voor het atmosferische een opmerkelijk deel vormt[61].

De technische wijze van weergeven was, doordien de schilderkunst zich in de Nederlanden ontwikkelde uit de miniatuur, uiterst verzorgd. Men behoeft slechts te kijken naar Jan van Eyck's portret van Arnolfini en zijn vrouw om te ervaren, welke hooge eischen van degelijkheid deze schilder aan de penseelbehandeling stelde. De Nederlanders stonden reeds toen als olieverfschilders wijd en zijd, tot in Italië toe, als de eersten bekend en hebben dien roem weten te handhaven tot diep in de achttiende eeuw.

Kortom, reeds het 15e eeuwsche Nederlandsen schilderij draagt zoowel coloristisch als technisch een zeer bijzonderen stempel, die het in meer dan één opzicht kenmerkt als den voorlooper van het zeventiend' eeuwsche.

De genoemde eigenschappen der vroeg-Nederlandsche schilderkunst - waartoe, hetzij alvast terloops gezegd, in den beginne niet zoozeer behooren vlotheid en gemakkelijkheid van groepeering noch aangeboren lineaire gracie - zijn blijven leven door de eeuwen heen. Zij hebben zich nu eens meer, dan weer minder kunnen openbaren. In sommige gevallen zijn ze door andere, van elders gekomen invloeden verfrischt en versterkt, in andere zijn ze schuil gegaan. Soms is het zuiver Nederlandsche verdrukt door invloeden van buiten (kunstvijandige toestanden of misleidende kunst-theo-

rieën), soms bijkans erdoor versmoord. Zulke inzinkingen vindt men ten onzent met name in de 16e en de 18e eeuw. In andere perioden daarentegen manifesteert het zuiver Nederlandsche zich des te sterker, waarbij nu eens deze, dan weer gene eigenschap meer naar voren treedt. De genoemde eigenschappen vertoonen zich het zuiverst in het middeleeuwsche Zuid- en Noord-Nederland en in het zeventiend'eeuwsche Holland.

Zooeven reeds zinspeelden wij op het ontbreken in die kunst van eenige elementen, die wij noemden vlotheid van groepeering en aangeboren gracie. Het schijnt wel, dat de Nederlandsche kunst oorspronkelijk die eigenschappen miste en dat reeds hetgeen zij daarvan in de vijftiende eeuw bezat exotisch was. De losse vlotheid en levendigheid in lijn en beweging, het grootscheepsche, komt hier door Italiaansche en Fransche invloeden en zelfs in de groep-compositie blijken de Nederlanden ook later voor het vreemde nog terdege toegankelijk, zoodat men wel moet aannemen, dat de kunstenaars zich ervan bewust waren, hier van nature te kort te schieten.

Er heeft zich, zien wij juist, de volgende ontwikkeling afgespeeld: het zuidelijk deel der Nederlanden ondergaat de vreemde invloeden van allerlei aard van meet af aan sterker dan het geografisch daarvoor ongunstiger gelegen en economisch vooreerst nog minder beteekenende noordelijke. De kunst van Noord en Zuid begint hierdoor reeds in het eind der vijftiende eeuw meer verschil te vertoonen: het Zuiden is veelzijdiger, smijdiger, meer toegankelijk voor het internationale in den vorm, meer vooruitstrevend ook, doch toont daarmede eer neiging tot het verwaarloozen der eigen coloristische en technische tradities. Het Noorden daarentegen maakt den indruk het vanouds overgeleverde beter te bewaren. De Zuid-Nederlandsche kunst gaat meer den monumentalen kant uit, de Hollandsche behoudt hare neiging tot naar binnen gekeerd zijn, tot technische nauwgezetheid en tot uitdrukking van het atmosferische en schilderachtige in kleur en toon. Nóg is dit onderscheid eer een schakeering dan een tegenstelling.

Ondanks het groote gebrek aan studiemateriaal (het meeste vernielden ten onzent in 1566 de beeldstormers) valt dit beginnend contrast na te gaan wanneer men de ontwikkeling bestudeert van in Vlaanderen gevestigde laat-vijftiend'eeuwsche Hollandsche schilders. Men herkent dan terdege de eigendommelijkheden hunner noordelijke afkomst. In hun groep-composities b.v. ziet men zelfs nog langen tijd na hun vestiging in het nieuwe vaderland gebrek aan vlottende beweging[62)]; de houdingen zijn minder bevallig, de typen zijn onverfraaid realistisch en wekken daardoor meer dan eens den schijn als waren ze opzettelijk leelijk gemaakt. Daarentegen munten de werken van deze meesters herhaaldelijk boven die der geboren Vlamingen uit door teederheid van koloriet.

Langzamerhand ontwikkelt zich dus een onderscheid. Dit is het duidelijkst te zien in de kunst van Geertgen tot Sint Jans, dien Friedländer dan ook terecht noemt ‘einen Vertreter holländischen Wesens’[63]. Het is een verschil, dat in sommige opzichten schijnbaar in het nadeel van het Noorden uitvalt, doch waaruit tevens blijkt dat daar zeer bijzondere krachten schuilen. Het gebrek aan bevalligheid in type en houding der figuren is nl. eer een gevolg van een positieve eigenschap dan van een negatieve: de Noord-Nederlandsche kunstenaar blijkt iemand, die de natuur steeds weer van nieuws af aan onderzoekt en op eigen wijze ziet. Hij is exact en correct en heeft niet de behoefte om, al fantazeerende, de uiterlijke verschijning mooier te maken dan de werkelijkheid. Wat men Rembrandt later verweet[64]: dat hij zich voor zijn vrouwelijke naakten geen Venusgestalten uitkoos, maar eer een ‘waschter of turftreedster’, geldt mutatis mutandis reeds voor den Noord-Nederlandschen artist van het laatst der 15e eeuw. Hij heeft vaak meer oog voor het typische en schilderachtige van het individu dan voor den schijn der schoonheid in gestalte en uiterlijk. Hij heeft meer behoefte aan het zoeken van het karakter dan van de uiterlijke gracie. Dit is het bijzondere, dat op den duur de groote verscheidenheid der typeering zou veroorzaken, die een der meest in het oog loopende kenmerken is van onze groote kunst[65]. Ons 17e eeuwsche genrestuk heeft zelfs een kant, die met charme en gracie den spot drijft, ja deze eigenlijk aanstellerij vindt en waarvan men de voorboden o.m. reeds aantreft bij den Virgo-Meester en in de scherp gekarakteriseerde leelijke typen bij de veel te weinig gekende Koperen Slang op Engebrechtsz' triptiek in de Lakenhal te Leiden.

Naast deze beginnende afwijking vertoont de Noordelijke kunst in het eind der 15e en het begin der 16e eeuw weldra een tweede. Deze ligt op het terrein der kleurgeving en wordt ons duidelijk, wanneer wij staan vóór Lucas van Leyden's Jongste Oordeel (± 1526) in het Stedelijk Museum te Leiden of vóór het werk van den Haarlemmer Jan Mostaert († 1555)[66]. Ons Rijksmuseum bezit werk van hem, waarin de zachte tint-verschillen en de eigenaardige nevenschikking der kleuren blijk geven van verlangens die geheel afwijken van die in gelijktijdige Zuid-Nederlandsche werken. Dezelfde zachte nuanceeringen ziet men nog heden in de mantels, doeken en japonnen onzer Zuid-Hollandsche visschersvrouwen. Denkt men bovendien aan de eendere samenstemming van kleuren in Vermeer's binnenhuizen, dan gevoelt men de continuïteit eener hier levende esthetische voorkeur en begrijpt men tevens in welk opzicht Holland in de kleur van Vlaanderen kon gaan verschillen.

Er is derhalve - en dit is van belang om vast te stellen - reeds vóór de

zeventiende eeuw onderscheid in aanleg tusschen den Noord- en den Zuid-Nederlandschen schilder. In belangstelling en kijk, in gevoel voor kleur en vorm, ja in heel hun geaardheid gaan beiden allengs uiteenloopen. In dien tijd reeds begint de Hollander het bij zijn Vlaamschen broeder af te leggen in breedheid, doch te winnen in diepte[67]. Reeds ziet men de mogelijkheid opkomen van de haast ongeloofelijke tegenstelling in de kunst van twee volken uit één stam: ginds de monumentale, feestelijke kunst van Rubens († 1640), hier de innige en sonore van Rembrandt († 1669). Eerst moest evenwel nog bijkans de geheele zestiende eeuw verstrijken, waarin de Hollandsche eigenschappen vrijwel in verborgenheid leefden, overwoekerd als zij werden door het overheerschen van kunstvormen, wier hoofddoel op iets geheel anders was gericht.

De zestiende eeuw is de tijd van het Italianisme[68]. Reeds in de late vijftiende begonnen de uit het Zuiden afkomstige nieuwe kleur- en vorm-idealen op de Nederlanden in te werken. Zij bereikten deze streken hetzij direct uit Italië, waarheen allengs meer Nederlandsche kunstenaars reisden om er te leeren, hetzij over Frankrijk of Duitschland. De vormen, kleuren, onderwerpen en technische problemen der groote Italianen van het Cinquecento krijgen in de Nederlanden grooten invloed. Reeksen van nieuwe ideeën ontleende men bovendien weldra aan de prenten van den grooten Neurenberger, Albrecht Dürer, die hier bij tijden nog meer invloed had dan de Italianen[69]. Het is een tijd van eclecticisme, waarin veel nieuws is geleerd maar waarin vooral op het gebied van schilderachtigheid en gevoeligheid veel goede tradities zich slechts met moeite staande houden. Er ontstaat bij de kunstenaars een neiging naar het grootscheepsche. Het universalistisch ideaal om, gelijk Michel Angelo, tegelijk te zijn schilder, beeldhouwer en architect, liefst dichter bovendien, is hetgeen waarnaar velen streven. Het bereiken van Rafaël's teekenwijze en van de kleur der Venetianen is weldra het doel van tal van Zuid- en Noord-Nederlandsche schilders. Met bewuste verwerping der gotiek was ‘de nieuwe maniere’ binnengehaald en vereerd en allengs beheerschte het internationale manierisme de esthetische begrippen en gevoelens. Aldus ontstond een opvatting, die de naturalistische ontwikkeling der kunstenaars dreigde te verstikken en, oppervlakkig beschouwd, waarlijk schijnt te hebben versmoord. Want slechts van dichtbij bezien - men denke aan de kleur der meesterwerken van Lucas van Leyden en Jan van Scorel, aan Moro's Goudsmid, aan de beste prenten van Goltzius - blijken de oude raseigenschappen er nog te zijn. Beschouwt men echter de Nederlandsche kunst dier dagen als geheel, dan is het op het eerste gezicht moeilijk, iets anders te zien dan het

geïmporteerde, het onechte. Immers, door dit internationaal streven belemmeren de Nederlandsche kunstenaars een goed deel van het landseigene in zijn groei. Slechts de techniek blijft Nederlandsch, en bovendien de individueele gevoeligheid voor het licht en de specifiek Nederlandsche kijk op het landschap. Hierin brengt deze tijd veel nieuws van eigen bodem[70)].

Nadat deze uitheemsche vormen eerst als een machtige stroom de laatste overblijfselen der gotiek in de Nederlanden hadden weggevaagd, bleven zij gedurende de geheele 16e eeuw de kunst overheerschen. Zij liepen evenwijdig aan onze rederijkers-cultuur en vervormden zich gelijkop met deze. Men kan zeggen, dat zoowel de rederijkers op de schilders invloed hadden, als omgekeerd[71)]. Steeds hielden de Nederlandsche schilders voeling met Italië en iedere groote richting van ginds vindt haren weerklank bij de zestiend'eeuwsche Nederlandsche schilders. Michel Angelo en Correggio, Titiaan en Veronese, Tintoretto en Parmeggianino, Guido Reni en de Bassani worden in schilderij en prent, in sculptuur en glasschildering nagevolgd[72)]. Deze afhankelijkheid loopt tot in de zeventiende eeuw: de laatste groote invloeden van Italië op de Zuidelijke Nederlanden zijn die welke Rubens en van Dyck ondergaan, terwijl in de Noordelijke ten slotte het naturalisme van Caravaggio († 1609) en de kunst van Elsheimer († 1610) nieuwe stroomingen doen ontstaan.

Ondanks haar formalisme, ondanks de voor onzen smaak soms onverdragelijke voortbrengselen van het penseel der in die dagen zeer beroemde meesters, waarvan ten onzent Maerten van Heemskerck (1498-1574) wel de meest bizarre was, is toch de zestiende eeuw zoowel voor Noord- als voor Zuid-Nederland in menig opzicht een periode van zeer groote beteekenis geweest. Voor de tijden die komen zouden is zij vooral van belang omdat zij technisch de zegeningen der zeventiende eeuw heeft voorbereid. Immers, hetgeen de opeenvolgende kunstenaarsgeslachten der 16e eeuw ten onzent hebben geleerd op het gebied van anatomie en perspectief, vormgeving en vlotheid van conceptie, is niet hoog genoeg te schatten[73)]. In die jaren zijn vele hechte technische grondslagen gelegd, waarop de zeventiende eeuw, hoewel geestelijk geheel anders ingesteld, met succes kon voortbouwen.

Terwijl de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden in de zestiende eeuw schijnbaar dezelfde exotische heeren dienen, zien wij toch bij nauwkeuriger studie een onderscheid in den vorm, dat ook alweer niet anders valt te verklaren dan uit het reeds lang bestaand verschil in aanleg. Immers, in Antwerpen verkeert omstreeks 1560 de samensmelting van Italiaansche en inheemsche elementen reeds in een vergevorderd stadium en is de assimilatie aan de

Italiaansche vormentaal dermate intensief geworden, dat de liefde voor die vormen er beklijft en er ten slotte haar eigen grootmeester, Rubens, schept[74]. In de Noordelijke Nederlanden daarentegen blijven, ondanks de vereering der buitenlandsche kunstvormen, dissonanten bestaan. De navolging der Italiaansche manieren wil er niet zoo goed vlotten als in het Zuiden. De invloed van Dürer is er sterker. Het Romanisme blijft niet zoo pakken en ten slotte gaat het niet meer van harte. Er zijn hier blijkbaar krachten die tegenhouden. Hoe die gewerkt hebben, is ons nog niet duidelijk[75], maar dat zij de manifestatie zijn van de reeds eerder genoemde, van het Zuiden verschillende, specifiek Hollandsche verlangens en capaciteiten, ziet men aan onderdeelen van verscheiden kunstwerken. De schilderachtige opvatting breidt zich hier uit en beïnvloedt zelfs uitheemsche meesters, die zich hier komen vestigen. De sedert 1556 in Amsterdam wonende Antwerpenaar Pieter Aertsen (1507/8-1575) is het meest sprekende voorbeeld van den invloed dezer Hollandsche krachten en onze lezers behoeven zich slechts de reeds geheel Hollandsch-schilderachtige opvatting van zijn bekenden koeiekop in het Rijksmuseum te herinneren om te bevroeden, dat wij hier te doen hebben met een zeer bijzonder proces. Ruim veertig jaar later zouden nog andere Vlamingen (o.a. Frans Hals en A. Brouwer), die zich in Holland vestigden en van wie niet anders valt aan te nemen dan dat zij van huis uit in Vlaamschen trant schilderden, in zeer korten tijd hun voordracht in dezelfde richting verhollandschen. Dit is wel een bewijs, hoe sterk inmiddels de strooming, waarvan wij thans spreken, in kracht was toegenomen[76].

Dit alles evenwel betreft voorshands slechts den vorm, de kleur en de verfbehandeling van onderdeelen, maar niet de kern van het manierisme. Aertsen (om bij dit voorbeeld te blijven) heeft weliswaar in zijn werk details op z'n Hollandsch behandeld, maar zich tegen de uiterlijke vormen van het manierisme-zelf niet verzet.

Het is niet uitsluitend het Hollandsche streven naar schilderachtigheid, dat in de tweede helft der 16e eeuw de grondslagen van het internationalisme gaat ondergraven. Dit doet bovendien een zeer bepaaldelijk tegen alle ‘vreemdicheit’ gerichte beweging, die zoowel Noord- als Zuid-Nederlandsch is en die zich in die jaren niet alleen in de schilderkunst, doch ook in de literatuur[77] en het dagelijksch leven openbaart. Het naturalisme om zijn zelfs wil, dat in de 16e eeuw in het Zuiden door den grooten Boeren-Brueghel († 1569) krachtig was gepropageerd, gaat zich nu zoowel in Zuidals in Noord-Nederland verder ontwikkelen. Ten onzent is Aertsen in verscheiden werken (o.a. in den Eierdans van 1557 in het Rijksmuseum) het voorbeeld van een naturalisme in romanistischen stijlvorm, dat wordt gevolgd door een naturalisme, dat zich van dien vorm tracht te bevrijden en dat men

b.v. in het Rijksmuseum kan leeren kennen in het keukenstuk (afb. 165) op naam van Pieter van Rijck (Delft 1568 - Haarlem 1628). Dit schilderij is een typisch staal van deze kunstrichting, die ten onzent begon met iets achterlijks, iets provinciaalsch en boersch te hebben, maar die niettemin sympathiek is om haar doelbewuste kracht en de beloften voor de toekomst, die zij in zich bergt[78)].

De omstandigheden hebben ertoe geleid, dat deze meer en meer tot een tegen-strooming ontwikkelde naturalistische richting zich in het eind der 16e eeuw in hoofdzaak in de Noordelijke Nederlanden concentreerde. Hier vonden hare van buitenaf gekomen voorvechters niet slechts Hollandsche medestanders, maar kon dit naturalisme zich bovendien op bijzonder gelukkige wijze paren aan de hier levende esthetische gevoelens. Het is - naar het ons wil voorkomen - uit deze samenvoeging, dat de groote kunst is ontsproten, die hier te lande een menschenleeftijd later met overweldigend succes de ontkenning zou prediken van manierisme en theorie en die weldra zou getuigen, dat de overwinning was weggelegd voor degenen, die hunne goddelijke schildersgaven niet misbruikten in dienst van geïmporteerde schema's maar voor hen die, eigen ingeving en verbeelding volgend en gedreven door haast kinderlijke liefde tot de omringende werkelijkheid, de objecten van hun eigen voorkeur uitbeeldden in technische en picturale volmaaktheid en verscheidenheid.

Dat de laatst geschetste verandering in betrekkelijk korten tijd haar beslag kreeg, is voor een deel het gevolg van gebeurtenissen buiten de kunst om. De scheiding van Noord en Zuid, die na de verovering van Antwerpen door de Spanjaarden in 1585 een voldongen feit was, had allereerst tengevolge, dat een groot deel der uit het Zuiden uitgeweken Protestantsche kunstenaars zich in de Noordelijke Nederlanden vestigde, nadat de vervolging der katholieken hier te lande reeds een vestiging van velen hunner in Antwerpen en elders in de Zuidelijke Nederlanden tengevolge had gehad. Het Zuiden bleef Spaansch en katholiek, het Noorden vocht zich vrij en Holland werd een bolwerk van protestantisme.

Voor de kunst in de Zuidelijke Nederlanden beteekende een en ander de mogelijkheid om op den ingeslagen weg voort te gaan. De reeds zoo gunstig ontwikkelde assimilatie aan de Italiaansche vormen werd niet verstoord, de Kerk bleef de diensten der schilderkunst vragen en alras waren de omstandigheden van dien aard, dat Rubens (1577-1640) zich in Antwerpen kon vestigen (1608) om van daaruit als de geniaalste Noordelijke schilder van den barok zijn land en vele hoven te voorzien van de meest grandioze en virtuoze monumentale schilderkunst, die de zeventiende eeuw heeft voortge-

bracht, de Italiaansche kunst ten spijt. Rubens' kunst, en daarnaast die van Antonie van Dyck (1599-1641), heeft op de Noord-Nederlandsche schilders een geweldigen indruk gemaakt en wij zien zelfs bij Rembrandt een tijdlang de behoefte, zich in te werken in de formules en problemen dier Vlaamsche transpositie van Romeinsch-Venetiaansche vormen. Het is goed, dit in het oog te houden en daarbij vooral te bedenken, dat dit voor Vlaanderen zoo glorierijke tijdperk zijnen bloei reeds ten volle beleeft wanneer deze ten onzent eerst staat te beginnen. Vlaanderen was Holland vooruit door de continuïteit in de ontplooiing zijner kunst. Maar het heeft de uiteindelijke ontwikkeling van landschap, zeestuk, genre, architectuurstuk en stilleven moeten overlaten aan de Noordelijke Nederlanden die zich, vergeleken bij het Zuidelijk conservatisme, onderscheidden door grooter frischheid en onafhankelijkheid[79)].

Hoe geheel anders immers waren de gebeurtenissen in het oorlogvoerende protestantsche Holland[79a.]. Daar was allereerst een tijdlang bittere nood: de Spaansche beroerten konden voor de kunstontwikkeling niet gunstig zijn in deze streken, waar vóór den opstand toch al bij lange na niet zulk een bloeiend kunstleven was geweest als in Vlaanderen. Uit de ontzaglijke inspanning en het vreeslijk leed, waarmede wij onze onafhankelijkheid kochten, werd het vrije, calvinistische Holland geboren, dat zich tot verbazing der geheele wereld met reuzensnelheid economisch en geestelijk verder begon te ontwikkelen. Maar in hoe verre was daar plaats voor kunst? En, al was er in materieel opzicht kans voor kunstontwikkeling bij de van toen af steeds toenemende stoffelijke welvaart, moest daarvan dan het gevolg zijn een zóó groote kunst als hier weldra ontstond? Want noch de boven geschetste ontwikkeling in de 15e en 16e eeuw, noch die der Vlaamsche en Brabantsche landen, vanwaar een menigte immigranten zich hier tusschen de Hollandsche schilders mengden, noch de welvaart en de kunstliefde onzer burgers behoefden een schilderkunst van zóó ontzagwekkende grootheid ten gevolge te hebben. Wanneer wij ooit van een verklaring-ten-volle moeten afzien, dan is het hier. Want, al schijnt het na hetgeen was voorafgegaan alles zoo vanzelfsprekend, toch gevoelt men vóór ieder onzer groote meesterwerken, dat het geheele verschijnsel in wezen een mysterie is. Weliswaar kunnen de gangbaarheid van bepaalde onderwerpen en de omvang der productie worden verklaard uit economische, politieke, godsdienstige en dergelijke omstandigheden, maar deze hadden evengoed een stroom van middelmatig werk kunnen doen ontstaan[80)]. Men denke slechts aan de 18e eeuw ten onzent. Er zijn toen - om één voorbeeld te noemen - bij een stellig even gunstige economische constellatie weinig minder portretten besteld dan in de 17e eeuw. En toch hebben wij in dien tijd geen enkel conterfeyter, die

zelfs maar in de verte met Rembrandt, Hals of Mierevelt kan worden vergeleken.
Al mag men dus niet, gelijk veelal geschiedt, de gewijzigde omstandigheden de oorzaak noemen van het buitengewoon gehalte onzer groote 17e eeuwsche kunst, de veranderingen in den werkkring onzer schilders moet men des te stelliger aan die omstandigheden toeschrijven. Immers,

Afb 18. Frans Hals 1625. Jacob Olycan. Mauritshuis.

toen er, na een sterke vermindering der productie in den Spaanschen tijd, tegen het begin der 17e eeuw weer wat leven begon te komen in onze kunstenaarswereld, bevonden onze meesters zich in een maatschappij, waar vooreerst nauwelijks meer eenig religieus schilderij van noode was voor kerk of huiskapel[81)], en waar de middelen vrijwel ontbraken om van overheidswege velerhande historiën te bestellen[82)]. Er was geen werk voor de protestantsche kerken[83)], terwijl er voorloopig evenmin paleizen[84)] vielen te versieren. De hoofdzakelijke werkgevers waren de burgers en hunne instellingen. Zij waren het, die bij het toenemen der welvaart steeds grooter afnemers werden. De raadhuizen met hun vergaderzalen en vierschaar[85)], de gast- en weeshuizen en hofjes met hun regentenkamers, de vergaderkamers der chirurgijns en die van andere gilden, en bovenal de doelenzalen waren de plaatsen, bij wier aankleeding de schilderkunst de hoofdrol speelde. Ook voor de woonhuizen en kantoren van dit vanouds kunstlievende land, waar reeds in de 16e eeuw enkele schilderijen aan de wanden hingen, werden, toen de tijden verbeterden,

de voortbrengselen van het penseel in toenemende mate gevraagd. Er is geen land ter wereld ooit geweest, waar de behoefte om het huis te versieren met schilderkunst van eigen bodem zóó groot was en waar zóó sterk aan die behoefte werd en kon worden voldaan.

Het voor de hand liggende gevolg was de ontwikkeling van een voor de woning bestemde huiselijke, niet monumentale kunst. In aanleg bestond die reeds lang. Ook in

Afb. 19. Frans Hals 1625. Aletta Hanemans. Mauritshuis.

de 16e eeuw was onze kunst niet hoofsch geweest en het huiselijk element was toen alreeds ontwikkeld. In het begin der 17e eeuw komt naast het kleine schilderij ook dat van groot formaat wederom in zwang, vermoedelijk het eerst als oudtestamentisch schoorsteenstuk, weldra ook in den vorm van mythologische of allegorische voorstelling en van landschap. Het kleine formaat is evenwel in de woningen verre in de meerderheid. In raadhuizen, doelens en andere instellingen was daarentegen het grootformaat reeds onmiddellijk in zwang bij de portretgroepen, die veel grooter werden dan in de 16e eeuw gebruikelijk was geweest. Dat deze groepen meest een huiselijk karakter dragen is niet zoozeer het gevolg van de bedoeling der werkgevers[86)] als van den aanleg der uitvoerders. Zoodra dezen tot meer monumentale aspiraties komen, trachten zij, zeer tot tevredenheid hunner opdrachtgevers, alle intimiteit uit de portretgroep te bannen[87)].

Bij de historische, allegorische en mythologische voorstellingen, die bovenal voor raadhuizen, vierscharen en paleizen in toenemende mate en

in steeds grooter afmetingen werden besteld (de beschildering van het Amsterdamsch Stadhuis, sedert 1655, is het meest grootsch opgezette plan op dit gebied) is de bijna spreekwoordelijk geworden huiselijkheid onzer 17e eeuwsche kunst allerminst aan het woord en stelt de samenleving aan onze schilders eischen van internationaal-decoratieven aard, hetgeen natuurlijkerwijs het wederom opvatten van een schier afgebroken draad: het schilderen van ‘ordinantiën van historiën’, tot gevolg had.

Het percentage der doeken die voor een bepaalde plek waren bedoeld is, de algemeen in zwang zijnde schoorsteenstukken uitgezonderd, niet zeer groot. Toch behooren tot de voor een van te voren vastgestelde plaats bestemde doeken onsterfelijke meesterwerken gelijk de Nachtwacht, de Staalmeesters en de schuttersstukken van Frans Hals.

Niettemin is de invloed der binnen-architectuur op onze waarlijk groote kunst nauwelijks van eenige beteekenis geweest. Wel hield de schilder, wanneer hij iets voor een bepaalden wand of schouw moest maken, doorgaans rekening met den lichtval en was hij aan bepaalde afmetingen gebonden. Maar alleen de academisten en later de decoratie- en behangselschilders waren decoratief geschoold en wisten werk te leveren, dat in opzet en uitvoering als een onderdeel der binnenhuis-architectuur was gedacht. De op de Medici-galerij geïnspireerde binnenbeschildering van het Huis ten Bosch (1648-53)[88)], die van het Huis Honsholredijk (± 1645)[89)] en het Mauritshuis (± 1650) lieten dan ook uit decoratief oogpunt, volgens de opvattingen van dien tijd althans, evenmin te wenschen als de zalen in de huizen der Amsterdamsche patriciërs, in het vierde kwart der eeuw door Gerard de Lairesse, Jan Weenix en anderen rijkelijk met 't penseel gedecoreerd. Maar reeds bij de uitdossing van Amsterdams stadhuis is men op moeilijkheden gestooten bij het zoeken naar decoratieve schilderingen, die voldeden aan den eisch van burgemeesteren, wier bedoeling was, het Dogenpaleis te Venetië en het Conservatorenpaleis te Rome nabij te komen[90)]. In de Hollandsche doelenzalen is, zelfs in geval van decoratieven opzet, nooit eenig bevredigend evenwicht bereikt[91)]. Onwillekeurig denkt men hierbij aan een uiting van Wölfflin: ‘Der Norden hat von jeher atektonischer empfunden als Italien.’[92)].

De olieverf-schilderkunst[93)] valt ten onzent in de zeventiende eeuw dusdanig algemeen in den smaak, dat men verwanten kunsten nauwelijks het leven laat[94)]. Zij verovert allengs een groot deel van het gebied, dat nog in de zestiende eeuw de tapijtkunst innam. De monumentale glasschilderkunst vermindert sterk en menig glasschilder wordt olieverfschilder[95)]. De beeldhouwkunst neemt, in verhouding tot de schilderkunst, geen groote plaats

in noch brengt zij veel nationaals voort van groote beteekenis. Wij waren nu eenmaal geen volk van beeldhouwers[96)]. In de schilderkunst daarentegen valt reeds in het eerste kwart der 17e eeuw ten onzent een even groote bedrijvigheid op te merken als vóórdien in Antwerpen. Weldra kent de Hollandsche schilderijen-productie geen grenzen meer. Nooit en nergens hebben op een zóó klein gebied zóóvele en zóó groote kunstenaars gewerkt als toen in Holland[97)].

Gaan wij thans in zeer groote trekken na, welke o n d e r w e r p e n onze zeventiend'eeuwsche schilderkunst kent. Hun verscheidenheid is zoo groot als nooit tevoren en is nooit ergens opnieuw bereikt.

Allereerst h e t p o r t r e t. Dit bestond hier reeds vóór den Spaanschen tijd, maar sedert het protestantisme de overhand had was er natuurlijk geen plaats meer voor religieuze beeltenissen (donateurs op altaarstukken, Jeruzalemvaarders en dergelijke). De sterk individueel getinte en zelfbewuste samenleving van het jonge Holland had een ontzaglijke uitbreiding van de portretkunst tengevolge. Geenerlei volk en geen enkele andere tijd zag zóóveel afbeeldingen ontstaan ter verheerlijking van eigen persoon.

De behoefte aan beeltenissen had allereerst tot gevolg een groote toeneming van voor de woning bestemde ‘conterfeytsels’. Man en vrouw als tegenhangers, de man links, de vrouw rechts, was al het minste wat men aan portretten vond in de huizen der kleine en groote burgerij. Zij werden geschilderd in kleinformaat (b.v. Hals' predikantenportretjes, de portretjes door Moreelse, Codde, Pot), als borstbeeld met of zonder handen, als kniestuk (afb. 18 en 19) of ten voeten uit. Dit laatste is in 't eerst zeldzaam[98)].

Wilde de besteller een gedachte leggen of een verhaaltje vertellen in zijn portret of dat zijner gade, dan was daartoe gelegenheid te over. Arcadische en bucolische beeltenissen, waarin onze brave burgers zich als nóg bravere herders en herderinnen laten afbeelden (afb. 20), zijn in de 17e eeuw aan de orde van den dag. Het was een mode waaraan een ieder op zijn beurt meedeed. Even gaarne zag men krijgslieden van eigen tijd afgebeeld als Romeinsche helden[99)].

In portretten van twee op één paneel kon men al even gemakkelijk gedachten leggen. Dit was eveneens een internationale gewoonte, bij hof en adel. Wanneer Gerard Honthorst in 1630 den Koning van Boheme en zijn vrouw, op wolken tronend, naast den Hertog van Buckingham als Mercurius afbeeldt, dan doet hij voor dien tijd niets bijzonders[100)]. Ten onzent ziet men het grappige geval, dat de burgerij op haar manier van zulke middelen gaat gebruik maken. De een laat zich afbeelden als Hercules op den Tweesprong[101)], de ander bestelt de beeltenis van een afge-

storvene ‘met zijn lieffste uitgebeelt als de Engel Gabriël en Marya’. In een Amsterdamschen inventaris van 1662 vond Bredius "'t conterfeytsel van des overledens vader in de gelyckenis van den schaepherder’ en ‘een conterfeytsel van Pieternella op zijn antiex’[102].

Men ziet uit een en ander dat, naast Arcadië, ook mythologie, allegorie en godsdienst in de portretkunst konden worden geïntroduceerd (afb. 21).

Afb. 20. H. Pot. Vondel als Herder. Rijksmuseum.

Maar toch zijn de realistische familiegroepen zonder bedenksels in de meerderheid. Zij worden reeds dadelijk na den Spaanschen tijd geschilderd en verder gedurende de geheele 17e eeuw, eerst in dwars-formaat, klein en groot, later vaak in de hoogte. Man en vrouw worden afgebeeld samen zittend in een lustprieel (schilderij van Hals in het Rijksmuseum, afb. 188, en van v.d. Helst in het Museum Boymans, van 1654), of wel wandelend of met hun kinderen en de meid buiten in 't gras (afb. 22). Ook staande vóór de hofstee (de familie van Meebeeck Cruywaghen door Jacob van Loo, in het Rijksmuseum) of aan het strand (door de Keyser, Flinck, Doncker, Luttichuys), op het terras of de stoep. Vele zeekapiteins laten zich met hun vrouw schilderen, met de vloot in 't verschiet.

Dan weer vindt men families binnenshuis bijeen afgebeeld, b.v. door Brekelenkam (collectie Schloss, Parijs), A. van Ostade (Louvre), Jan Steen. Ook familiegebeurtenissen: een huwelijksaanzoek in de familie Questiers (door A. van Ostade, Bredius-Museum, Den Haag), het presenteeren der

bruid (door v.d. Helst, schilderij van 1647 in de Ermitage[103]), kraambezoek bij een rijke Amsterdamsche familie (schilderij van Metsu in het Metropolitan Museum te New York) en dergelijke meer. Bekend zijn het huwelijksfeest, door Jan Miense Molenaer in 1637 geschilderd, thans in de collectie van Loon te Amsterdam[122]) en Duyster's zoogenaamde Bruiloft van Adriaen Ploos van Amstel (Rijksmuseum).

Het opmerkelijkst verschijnsel in die nieuwe wereld van beeltenissen is de officieele portretgroep. Ook deze soort van schilderijen bestond

Afb. 21. Th. de Keyser, Familiegroep, Loth en zijn Dochters. Particulier Bezit.

vóór den Spaanschen tijd. Wij allen kennen de groepen, die de schutters van Amsterdam door Dirck Jacobsz., Dirck Barentz. en anderen hadden laten schilderen. Daarna was, omstreeks 1580, in Haarlem en Amsterdam de schutterschildering opnieuw begonnen en hadden Cornelis van Haerlem en Cornelis Ketel, de eerste in zijn schuttersmaal van 1583[104]), de laatste vooral in zijn korporaalschap van Kapitein Rosecrans van 1588 (afb. 23), het eerst het groote groep-probleem gesteld, aan welks oplossing de eerste helft der 17e eeuw bovenal zou arbeiden.

Naast het schutterstuk bestond ook reeds het anatomie- en regentenstuk, maar ook op dit terrein werden weldra geheel nieuwe wegen ingeslagen.

Deze officieele groepen van levensgroote schutters (opgesteld of tafelend), doelheeren, regenten, doctoren rond de snijtafel, vergaderende staalmeesters en andere gildebesturen werden niet overal in den lande geschilderd. Het schutterstuk was beperkt tot Holland, Westfriesland en Zeeland. Na den Munsterschen vrede stierf het uit. Het regenten- en anatomiestuk komt het eerst voor in Amsterdam en ontwikkelt zich daar het sterkst. In Haarlem worden vóór 1641 geen regentenstukken geschilderd. Deze werden bovendien gemaakt in alle belangrijke Hollandsche, Zeeuwsche en Utrechtsche steden (Leiden, Den Haag, Delft, Gouda, Rotterdam, Dordrecht,

Afb. 22. H. Pot? De Familie van Beresteyn. Louvre.

Goes, Middelburg, Alkmaar, Hoorn, Utrecht, Amersfoort), terwijl daarnaast ook in Deventer (Terborch's Deventer Vroedschap, in kleine figuren) en Zwolle (ten Oever's predikantengroep in de Groote Kerk) van deze gewoonte blijkt. Regentenstukken worden nog tot ver in de achttiende eeuw geschilderd en komen zelfs nog, hoewel sporadisch, in de negentiende en twintigste voor.

Bij al deze uit zelfverheerlijking en zucht naar steeds deftiger gezelligheid ontstane schilderijen in de vergaderzalen voegden zich slechts zelden geschilderde afbeeldingen van gebeurtenissen uit onze l a n d s g e s c h i e d e n i s .

Afb. 23. Cornelis Ketel 1588. Korporaalschap van Kapitein Rosecrans. Rijksmuseum.

Afb. 24. Rembrandt. De Eendracht van het Land. Museum Boymans.

Daarentegen heeft men hetgeen er op het water gebeurde gedurende de geheele zeventiende eeuw in tal van schilderijen, zoowel voor officieele als voor particuliere docleinden, vereeuwigd.

Wij weten geen andere verklaring voor dit verschijnsel dan dat ons zeevarend volk, dat zich slechts matig voor de gebeurtenissen te land interesseerde, in de realistische schildering daarvan al evenmin veel belangstelling toonde. Men liet dit voor een goed deel aan de prentkunst over, aan graveurs gelijk Jacques de Gheyn II, Jan van de Velde, J.C. Visscher, C. de Passe en later Romeyn de Hooghe en Jan Luyken. Onze voorvaderen wenschten in 't algemeen zoo iets niet als schilderij aan den wand[105)]. Wél in allegorischen vorm en dus, boven de werkelijkheid uit, op een volgens de toenmalige opvattingen hooger plan gebracht. Aldus ontstond hetgeen men zou kunnen noemen de geschilderde historieprent. De voorbeelden hiervan zijn legio. Wij noemen slechts van Schooten's zinnebeeldige voorstelling van het beleg van Leiden (1634); Rembrandts Eendracht van het Land (Museum Boymans, afb. 24); A.v. Nieulandts Allegorie op den Vrede van Munster (Rijksmuseum); Lievens' Verheerlijking van den Vrede (1652, Rijksmuseum); C. Saftleven's geschilderde critiek op de rechters van Olden-

barneveldt (Rijksmuseum); F. Bol's Allegorie op den Vrede van 1664 (eertijds in het Raadhuis te Leiden). Hiertegenover staat, dat de realistische schildering der geschiedenis des lands in den tijd der Batavieren en van hun opstand tegen het Romeinsch gezag wel degelijk in trek was. Deze gold hier als de voorlooper van den opstand tegen Spanje. Reeds in 1613 kochten Gecommitteerden der Staten Generaal 12 tafreelen uit den Batavierenopstand, door Otto van Veen, 'tot een Cieraet van Hare H. Ms. Camere van Vergaderinghe'[106)]. Ook later, bij de versiering van het Amsterdamsche Raadhuis, werd de Bataafsche opstand geschilderd. Wij danken daaraan Rembrandt's betooverend doek, de Samenzwering van Claudius Civilis, thans in het Museum te Stockholm. Voor de Vierscharen bleef, althans in 'de provincie', het oude verhaal van de Rechtspraak van Graaf Willem den Goede in zwang, dat in Naarden in 1619, in Hasselt en in Oudewater nog in het midden der zeventiende eeuw werd geschilderd[107)].

Noch de ellende evenwel, noch de glorie uit onzen vrijheidsoorlog zijn door onze groote schilders in beeld gebracht. Verreweg de meeste belegeringen, veldslagen en andere gebeurtenissen te land worden ons niet in schilderij, maar in prent verhaald en de betrekkelijk weinige olieverfschilderijen zijn meest door tweederangsmeesters vervaardigd. De beste uitbeelding van den slag bij Nieuwpoort is niet voor Hollandsche rekening vervaardigd. Het was een doek van 12 el lang, door Adriaen van de Venne geschilderd voor een Poolschen graaf[108)]. De andere afbeeldingen van dien slag, o.a. door Hilligaert, zijn als kunstwerken slechts van middelmatige beteekenis. Daarentegen koos men wel degelijk een zeer bekwaam kunstenaar, Jaques de Gheyn, om den witten Spaanschen strijdhengst van Aartshertog Albert van Oostenrijk uit te schilderen, die in dienzelfden veldslag door Lodewijk Gunther van Nassau was veroverd en aan Prins Maurits ten geschenke gegeven[109)].

Den vrede van Munster danken wij gelukkig één verrukkelijk kabinetstukje van Gerard Terborch (afb. 25), de beroemde afbeelding van het sluiten van den vrede, thans een der sieraden der National Gallery te Londen. Maar welbeschouwd is zelfs dit niet zoozeer als historiestuk dan wel als portretgroep geconcipieerd. Verder vertolkt onze schilderkunst de vreugde onzer voorvaderen over dien vrede in het zelfgenoegzaam doek van Van der Helst, bekend als de Schuttersmaaltijd (afb. 108) en in tal van allegorieën in olieverf en prent[110)]. Van de groote krijgsverrichtingen te land zijn nagenoeg alleen de belegeringen van den Bosch, Breda en Groenlo op doek gebracht[111)]. Hetgeen de schilders verder afbeelden, zijn de kleine en niet schokkende gebeurtenissen, zooals het afdanken der waardgelders door Maurits in 1618[112)], het gevecht van Lekkerbeetgen op de Vuchtsche

Afb. 25. Gerard Terborch 1648. De Vrede van Munster. Londen.

heide[113)], de inscheping van Maria van Engeland te Scheveningen[114)], de feesten te Middelburg ter eere van den keurvorst van de Palts in 1613[115)], de landing van Willem III te Oranjepolder, de tocht van Karel II van Engeland door ons land, enz.[116)]. Het bezoek van Maria de Medicis aan Amsterdam in 1638 geeft, behalve tot het ontstaan van een herinneringsboekwerk met prenten, aanleiding tot het beschilderen van heel een zaal met portretten der Amsterdamsche schuttersvendels, die de hooge gast hadden opgewacht[117)]. Gelukkig ontstond door deze soort van geschilderde geschiedschrijving Rembrandts Nachtwacht[118)].

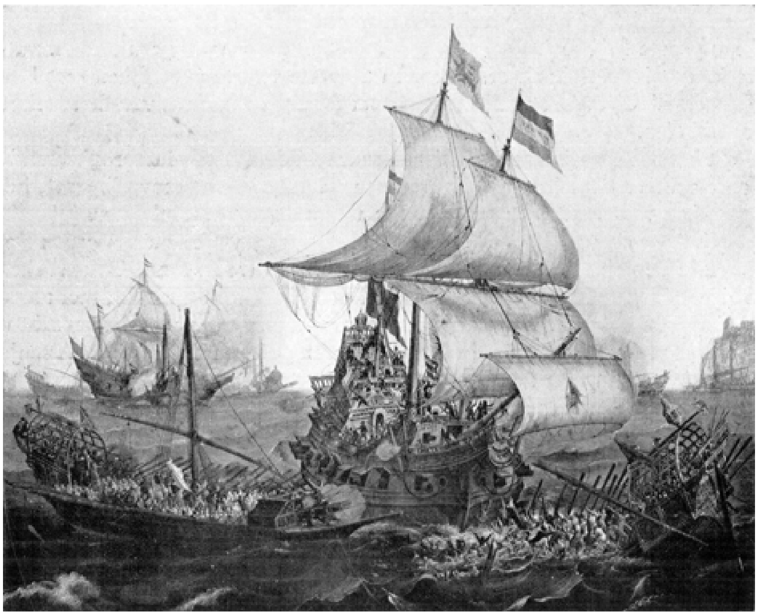
De groote krijgsverrichtingen te land[119)] schonken ons geen enkel kunstwerk, dat in beteekenis ook maar in de verte valt te vergelijken met b.v. Velazquez' Overgave van Breda of met Manet's Fusillade van den Keizer van Mexico.

Uit het oorlogsgebeuren-zelf kiezen onze schilders de telkens terugkeerende genre-achtige tafreelen: ruitergevechten, plunderingen (rooverijtgens), het optrekken van den legertros, kampementen, soldaten-wachtkamers (‘kortegaartje’ = corps de garde) en dergelijke meer, welke onderwerpen gedurende de geheele 17e eeuw als schilderijen in trek waren. Ook trokken enkele gebeurtenissen in het buitenland de bijzondere aandacht, met name de slag bij Lützen in 1632, waarin Gustaaf Adolf sneuvelde. Dit gevecht is in de jaren 1633 tot 1636 minstens zes keeren geschilderd door Jan Asselijn en door Jan Martsen den Jonge[120)].

Wij willen hier nog aanstippen, dat de historieschildering zich ook uitte in de overal verspreide afbeeldingen van historische figuren. Allereerst vond men (en vindt men nog heden) op onze stadhuizen reeksen van stadhoudersportretten, meest door of naar Mierevelt. In de huizen en openbare gebouwen zag men naast een of meer Oranjeportretten ook b.v. Kenau Simonsdr. Hasselaer, en later Jan de Witt en dergelijke populaire persoonlijkheden, benevens predikantenportretten in schilderij en prent. Van de buitenlandsche figuren, wier afbeeldingen hier in trek waren, noemen wij behalve Gustaaf Adolf nog Christiaan van Brunswijk, wiens door Delff naar Mierevelt in 1623 gegraveerd portret herhaaldelijk op geschilderde interieurs uit dien tijd voorkomt, op linnen geplakt aan den wand opgehangen gelijk men het een wandkaart doet.

Vergelijkt men de weinige aandacht onzer schilders voor wat er te land geschiedde met hun belangstelling voor de g e b e u r t e n i s s e n t e r z e e , dan is de tegenstelling wel bijzonder groot. In de eerste plaats behooren van meet af aan de geschilderde afbeeldingen van zulke gebeurtenissen tot de meest geliefde versieringen der openbare gebouwen, naast de regenten- en

schutterstukken en de allegorieën. Dit was reeds in het laatst der zestiende eeuw begonnen, toen wij het geluk hadden, zeeschilders als Hendrick Vroom en van Wieringen te bezitten. Sindsdien had er geen belangrijk voorval op het water plaats of het werd in schilderij vereeuwigd. Het meerendeel van die vaak omvangrijke doeken en paneelen is door de overheid of een instelling besteld. Zoo tooide b.v. het Raadhuis te Haarlem een schilderij van Hendrick Vroom, voorstellende het gevecht op de Haarlemmermeer tusschen



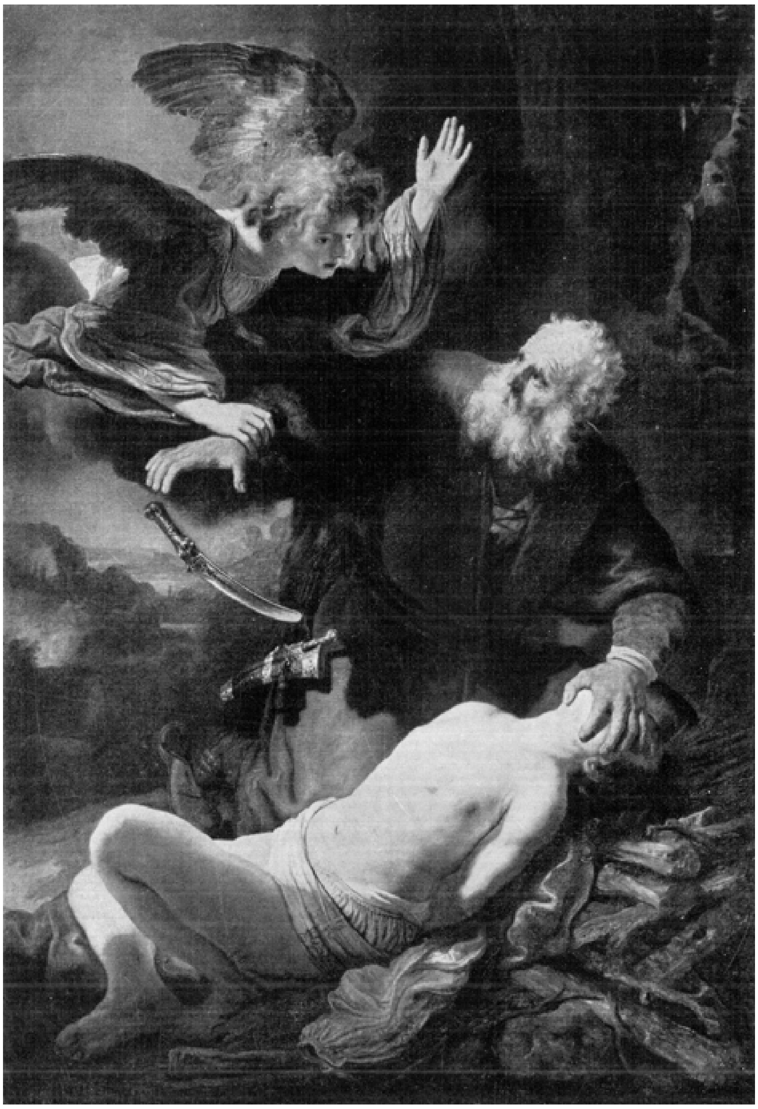
Afb. 26. H. Vroom 1627. Het Overzeilen der Spaansche Galeien in 1602. Rijksmuseum.

Hollandsche en Spaansche schepen in 1573[121)]. Dan volgt het verslaan der Armada door de Engelschen en Hollanders in 1588. Dit feit had Hendrick Vroom reeds voor de Engelschen in beeld gebracht op aanbeveling van Carel van Mander, wien dit eerst was verzocht doch die zichzelf daarvoor niet den aangewezen man achtte[122)]. In het begin der 17e eeuw blijft deze overwinning een onderwerp voor onze zeeschilders[123)], evenals het overzeilen der Spaansche Galeien in 1602 (schilderij van H. Vroom in het Rijksmuseum, afb. 26), de slag bij Gibraltar in 1607, waarin Heems-

kerck sneuvelde[124] en voorts bijna alle verdere gebeurtenissen die indruk maakten. De slag op het Slaak in 1631 werd door Simon de Vlieger in 1633 op het doek gebracht (schilderij in 's Rijksmuseum) en door de Verwer in 1634 (Burgerweeshuis, Amsterdam); den slag bij Duins (1639) en dien bij Terheide (1653) schilderde W. van de Velde de Oude (Rijksmuseum), die ook den slag bij Livorno en dien in de Sont (1658) in beeld bracht, evenals den vierdaagschen Zeeslag (1666), waarvan meerdere doeken door zijn zoon, Willem van de Velde den Jonge, bekend zijn[125]. Van het verbranden

Afb. 27. J. de Bray. Seleucus laat zich een Oog uitsteken. Haarlem, Raadhuis.

der Engelsche Vloot in 1667 en het opbrengen van de Royal Charles bestaan vele voorstellingen, o.m. door Schellincx en van Diest (Rijksmuseum). Ter herinnering aan den slag bij Kijkduin (1673) schilderde W. van de Velde een groot tafreel, thans in het Rijksmuseum te Amsterdam (afb. 8). Ook Ludolf Backhuysen vereeuwigde dezen zeeslag (Kopenhagen). Deze zelfde schilder bracht eveneens enkele latere zeeslagen in beeld, o.a. dien bij Kaap la Hogue in 1692[126]. Ook kleinere voorvallen, gelijk het voorbijzeilen van een Statenjacht, het aan boord gaan van troepen, vindt men afgebeeld. Het spreekt vanzelf, dat ook de prentkunst veel van



Afb. 28. Rembrandt, Abrahams Offer, 1635. Leningrad, Ermitage.

hetgeen ter zee voorviel, verhaalde en dat het evenmin aan allegorische voorstellingen van onze maritieme successen ontbreekt. Men denke slechts aan de geschilderde allegorie van Jan de Baen op Cornelis de Witt en den tocht naar Chatham, die indertijd het Raadhuis te Dordt sierde[127)].

Behalve de genoemde categorieën van portret- en historieschildering kent onze zeventiende eeuw twee soorten van composities, die aan de schilders groote eischen van figuralen aard stelden. De eerste soort vormen de reeds boven terloops besproken allegorieën, mythologische verhalen en afbeeldingen uit de oude geschiedenis, de tweede de afbeeldingen van Bijbelsche verhalen.

Beide groepen hebben, voor een deel althans, één streven gemeen, dat der ‘leeringhe’[128)]. De Romeinsche historie dient onzen voorvaderen in tal van gevallen als voorbeeld; de strenge soberheid van den knollen etenden Curius Dentatus, de gehoorzaamheid van Quintus Fabius Maximus, de rechtvaardigheid van Scipio Africanus en die van Brutus en Seleucus (afb. 27) zeggen het Holland der 17e eeuw evenveel als Abrahams gehoorzaamheid aan God (afb. 28), Salomo's rechtvaardigheid, Job's geduld. Onze voorouders spiegelen zich aan de verhalen der ‘Ouden’ (d.w.z. Grieken en Romeinen) evenzeer als aan die uit de H. Schrift. Ook de oude ‘verdigtselen’, met name Ovidius' Metamorphosen[249)] kenden onze geletterden terdege. Maar deze klassieke voorbeelden spraken niet in de eerste plaats tot de groote massa. Deze wist ze nauwelijks te interpreteeren[129)]. Hetgeen terdege en algemeen weerklank vond in het gemoed der burgerij, waren de voorbeelden uit den Bijbel.

Dit is, naar het ons wil voorkomen, een der oorzaken zoowel van het verschil in gebruik dier beide soorten van voorstellingen als van de omstandigheid, dat onze schilders zich in eerstgenoemd ‘classicisme’ als Holland op zijn smalst - en vaak op zijn malst - vertoonen, terwijl juist op het gebied der bijbelschildering, die zich onder leiding van Rembrandts genie tot een grootsche, pakkende en menschelijke ontwikkelt, onze kunst groote triomfen viert. Rembrandts ontroerende interpretatie van het verhaal van den Verloren Zoon, in de Ermitage te Leningrad (afb. 39), bevat meer goddelijke schoonheid dan de geheele Oranje-zaal in 't Huis ten Bosch en alle schilderijen in het Amsterdamsch stadhuis.

Het karakter onzer allegorische, mythologische en oude geschiedenistafreelen is monumentaal. Zij dienen in hoofdzaak min of meer officieelen doeleinden en onderscheiden zich voor 't meerendeel door groot formaat en decoratieven opzet. Zij zijn, met uitzondering van enkele Bijbelsche voorstellingen, vrijwel het eenige terrein, waar het vrouwelijk naaktfiguur volgens

de toenmalige opvattingen pas gaf. Deze soort van historiestukken komt in 't eerst vooral voor als schoorsteenmantel-versiering, weldra als decoratie van geheele wanden en zalen (Huis ten Bosch, Amsterdamsch stadhuis, stadhuis te Enkhuizen) en als zolderschildering (b.v. talrijke van G. de Lairesse). De producten dezer richting zijn, op weinige uitzonderingen na, (b.v. Rembrandts Claudius Civilis) geen meesterwerken van den eersten rang.

Met de Bijbelschildering ten onzent daarentegen - die zich in Rembrandt's meesterwerken voor het eerst in zuiver protestantschen vorm als ‘groote’ kunst aan de wereld voordoet - is juist het tegenovergestelde het geval. Zij dient bovenal huiselijken doeleinden. Al komen Bijbelsche tafreelen uiteraard reeds vroeg voor in gasthuizen, weeshuizen en dergelijke en al behoorde Salomo's Eerste Recht vanouds tot de aankleeding van menige vierschaar[130)], toch is het overgroote deel onzer zeventiend'eeuwsche bijbelsche voorstellingen als schoorsteenstuk in de huiskamer of als versiering van het voorhuys bedoeld. Onze bijbelschildering[131)] is een tak der historieschilderkunst en derhalve zijn hare technische problemen herhaaldelijk dezelfde. Als verschijnsel in de samenleving evenwel is zij niet slechts belangrijk omdat zij een protestantsche en tot het volk sprekende kunst is, maar vooral omdat hare waarlijk superieure producten blijk geven van te zijn ontstaan uit de inspiratie der kunstenaars bij het zelf lezen der H. Schrift. Daarentegen vermogen wij in de Hollandsche uitbeeldingen der oude historiën nergens iets te ontdekken, dat wijst op eenige ontroering van den schilder. Wij vergelijken in gedachten Rembrandt's theatrale Sophonisbe met grootsche scheppingen gelijk zijn Offer van Abraham, Samson's Bruiloft, de Aanbidding der Herders, de Kruisafneming en met menig indrukwekkend bijbelsch tafreel van leerlingen gelijk Govert Flinck, Barent Fabritius, F. Bol en G.v.d. Eeckhout. Ook buiten Rembrandt's kring mag de toenmalige Hollandsche bijbelschildering van meer beteekenis heeten dan die der historiën, allegorieën en andere inventiën. Men denke slechts aan hetgeen ons o.a. Jan Steen en N. Berchem aan zeer bijzondere bijbelsche kabinetstukken hebben geschonken.

Het is opmerkelijk, dat enkele bijbelsche tafreelen, in den katholieken tijd hier gangbaar, in het 17e eeuwsche protestantsche Holland in onbruik raken. Met name geldt dit voor de tafreelen uit den Zondenval. Cornelis van Haerlem had nog Adam en Eva levensgroot geschilderd. Het Calvinisme evenwel gedoogde vermoedelijk zulk bijbelsch naakt van man en vrouw tezamen vooreerst niet. Daarentegen bleven de Suzanna- en Bathsebavoorstellingen gangbaar. Eerst in het derde kwart der eeuw komt het naakt zonder uitzondering weer in zwang.

Afb. 29. J. Ruisdael. Molen te Wijk bij Duurstede. Rijksmuseum.

Sinds het begin der zeventiende eeuw voltrekt zich hier te lande tevens de reeds in de Zuidelijke Nederlanden op initiatief van Vlaanderen voorbereide ontwikkeling der op zichzelf staande soorten van afbeeldingen: landschap, zeestuk, genrestuk, stadsgezicht en architectuurstuk, dierstuk en stilleven. Immers, terwijl het Zuiden de vruchten kon plukken van de verdere ontwikkeling der decoratieve figuurschildering, die in het Noorden tot een voortleven in middelmatigheid was gedoemd, bleek het Noorden de kracht te bezitten, de genoemde afzonderlijke soorten van onderwerpen definitief op de been te helpen niet alleen maar ze ook tot de hoogste hoogten op te voeren[132)]. Het Zuiden maakt in dit opzicht, bij het Noorden vergeleken, den indruk conservatief te zijn. Het had blijkbaar zijn beste krachten aan Holland afgestaan, dat nu tezamen met die uitheemsche schilders de nieuwe kunstsoorten krachtig kon doen opbloeien.

Dit gelukte evenwel niet gelijkelijk voor al de soorten. Het landschap ontlook het vlugst, het krachtigst en op de meest breede linie. Ook het stilleven deed zich dadelijk gelden. Het zeestuk ontwikkelde zich iets langzamer, evenals het genre; het architectuurstuk, stadsgezicht, bloemstuk en dierstuk komen in het eerst heel niet tot ware ontplooiing en het Hollandsche element krijgt er betrekkelijk laat de overhand.

In den beginne is vooral het landschap belangrijk. Nadat het zich in de Zuidelijke Nederlanden had losgemaakt van het historiestuk en allengs als een zelfstandig onderwerp was aanvaard, was het bestemd om in de Noordelijke Nederlanden bovendien de vertolker te worden van stemming en gevoel en daardoor een grooter plaats in de wereld der schoonheid in te gaan nemen dan ooit ergens de landschapskunst had gedaan[133)]. Men heeft wel eens verband willen zien tusschen het gevoel van eigenwaarde van den Hollander en zijn waardeering voor de schoonheid van eigen land en heeft daaruit den bloei der realistische Hollandsche landschapskunst willen afleiden[134)]. Doch de Nederlanders zoowel uit Noord als uit Zuid waren reeds vóór den vrijheidsoorlog alom vermaarde landschapschilders.

In deze kunst openbaart zich tweeërlei streven: een realistisch en een dat meer naar het geconstrueerd ideëele arcadisch-bucolische is gericht en waarvan uiteraard Romeinsche ruïnes een belangrijk onderdeel vormen. De op de realiteit gebaseerde opvatting heeft de grootste meesterwerken voortgebracht, getuige b.v. Jacob Ruisdael's Molen te Wijk bij Duurstede (afb. 29).

Het zeestuk begint met het weergeven van schepen-portretten of voorvallen met schepen. Hieruit zoowel als hiernaast ontstaan weldra die prachtige impressies van zee, riviermondingen en binnenwateren, die ook dezen tak van schilderkunst onvergetelijke meesterwerken hebben doen voortbrengen.

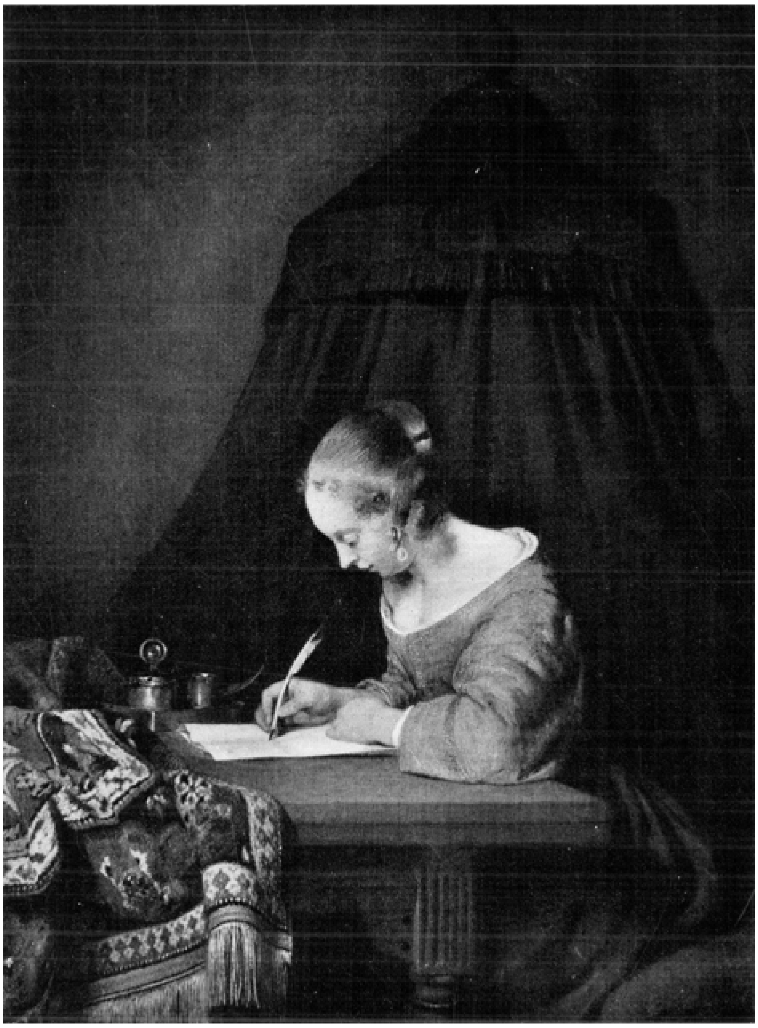
Men denke b.v. aan van Goyen's Riviermonding, door Dr. Bredius aan het Mauritshuis in bruikleen gegeven (afb. 30).

Het g e n r e s c h i l d e r e n , d.w.z. het afbeelden van het dagelijksch leven zonder meer, had zich reeds gedurende de 16e eeuw in Vlaanderen zoowel als ten onzent meer en meer los gemaakt van het bijbelsch en historisch tafreel en zich een eigen terrein afgebakend. Als 16e eeuwsche genreschilders behoeven wij slechts Jan van Hemessen († ± 1555), den Boeren-Brueghel

Afb. 30. Jan van Goyen 1655. Riviermonding. Bruikleen Bredius, Mauritshuis.

(† 1569) en Pieter Aertsen († 1575) in herinnering te brengen.

De belangstelling van den schilder voor de details van het dagelijksch leven, gepaard aan de vreugde van den liefhebber in de realistische weergave ervan, doen het genreschilderen in Holland een ongekende vlucht nemen. Vrijwel al het gebeuren, van den vroegen ochtend tot den laten avond, zoowel binnen als buitenshuis, in alle kringen onzer burgermaatschappij, heeft den schilders stof gegeven voor schilderijen. Gewoonlijk zijn geen gebeurtenissen met eenigerlei strekking afgebeeld en blijft de kunstenaar bij het telkens weer voorkomende, b.v. een schrijvende dame, een musiceerend

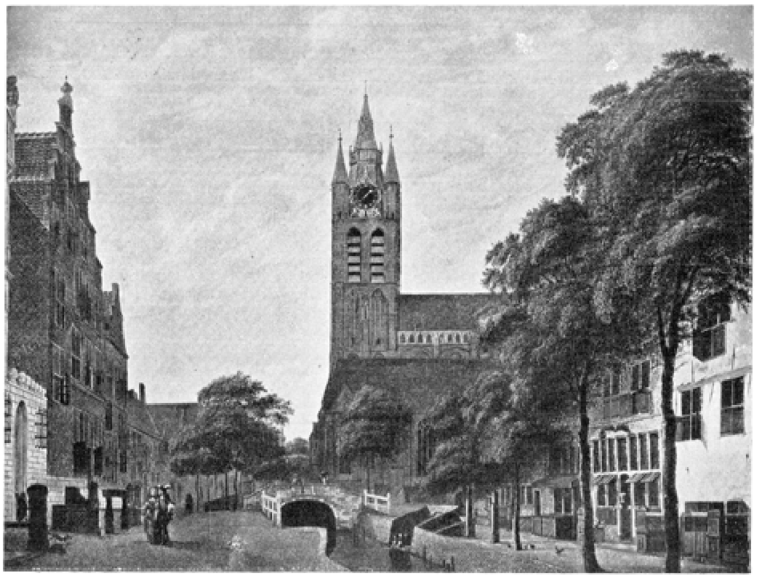

Afb. 31. Gerard Terborch. De Brief. Mauritshuis.

gezelschap, een groep aan tafel, een herberg-interieur, een bruiloft. Het naakt wordt slechts door de genreschilders afgebeeld voor zoover de Hollandsche realiteit dit te zien geeft, dus uiterst zelden. Op landschappen ziet men badende jongens (b.v. bij Arent Arentsz. en bij Potter), maar het vrouwelijk naakt is beperkt tot enkele bijbelsche voorstellingen (Suzanna, Bathseba) en tot de kunst der academisten en arcadiërs. Enkele groepen

Afb. 32. E. de Witte. Kerk van binnen. Museum Boymans.

van genrestukken met een strekking vallen te onderkennen. Zoo wordt b.v. nog al eens geschilderd de ruzie bij de verdeeling van een erfenis. Natuurlijk wisselen ernst en genoeglijkheid af, al naar aard en bedoeling der schilders. Ook op dit terrein, dat geheel van de realiteit uitgaat, zijn wonderbaarlijke meesterwerken - om slechts Terborch's Briefschrijfster te noemen - geschapen (afb. 31).

Het architectuurstuk en het stadsgezicht ontwikkelen zich even-



Afb. 33. Jan van der Heyden. Het Oude Delft te Delft. Particulier Bezit.

eens op den duur tot iets eigens. De perspectivische fantazie-constructies, uit Vlaanderen binnengekomen, verdwijnen naarmate het realisme voortgang heeft. Bovenal het protestantsch kerkinterieur geeft dan aanleiding tot zeer indrukwekkende schilderijen (afb. 32), terwijl op het gebied van het aan de werkelijkheid beantwoordende of op realistisch en grondslag gefantazeerde stadsgezicht vooral in de tweede helft der eeuw opmerkelijke resultaten worden bereikt (afb. 33).

Evenals men het schilderen van stadsgezichten gedeeltelijk tot de landschapschilderkunst kan rekenen, behoort ook het d i e r s t u k in zooverre daartoe als het vaak met het landschap één geheel uitmaakt. Onze groote schilderkunst kent evenwel een dierlandschap, dat bovenal om der wille van de beesten is gemaakt en daarom een afzonderlijke plaats inneemt. Vooral sedert Paulus Potter († 1654) is dit het geval (afb. 34).

Zeer vroeg begint ten onzent reeds de breede ontwikkeling van het s t i l l e v e n , dat gedurende de geheele zeventiende eeuw door reeksen van kunstenaars is beoefend. De meeste stilleven-schilders bepaalden zich tot dit terrein, waar nog weer vallen te onderscheiden bloem- en vruchten-

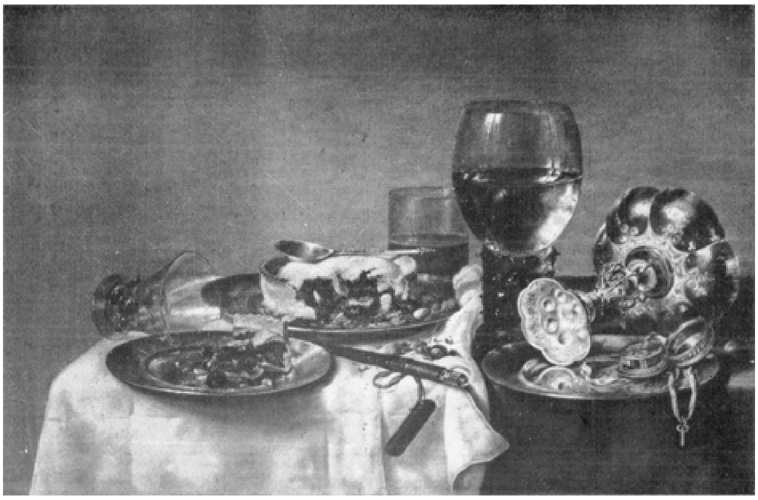
schilders, vischschilders, schilders van ‘ontbijtjes’ enz. (afb. 35). Er zijn evenwel ook stillevens, die door portret-, figuur- of landschapschilders voor oefening zijn gemaakt of uit liefhebberij, tusschen de bedrijven door. Rembrandt's Geslachte Os (Louvre) is er een voorbeeld van.

Men kan tenslotte nog als een afzonderlijke categorie beschouwen de afbeeldingen van levend pluimvee. In den beginne was dit geen speciale soort, omdat zij in niet veel anders bestond dan het op weinig gecompliceerde wijze afbeelden van een enkele kip of haan of een kleine groep van zulke dieren. Maar weldra ontplooide zich deze tak van kunst tot de rijke uitbeelding der roezige basse-cours vol vogels van diverse pluimage, in wier bezit onze patriciërs in de tweede helft der 17e eeuw zich verlustigden. Toen ontstonden, met Melchior d'Hondecoeter als leider, de vogelstukken, waarop onze kunst terecht trotsch mag zijn (afb. 36).

Het spreekt welhaast vanzelf, dat de hier gegeven indeeling niet geheel opgaat. Immers tal van onderwerpen komen gecombineerd voor: er zijn landschappen (b.v. van Avercamp, A. van de Venne, E.v.d. Velde, J. van Goyen), die dusdanig met figuren-in-actie zijn gestoffeerd, dat zij haast evengoed genrestukjes mogen heeten. Op dergelijke wijze loopen genrestuk en por-

Afb. 34. Paulus Potter 1648. Het spiegelende Koetje. Mauritshuis.

tret, dierstuk en landschap, mythologie en landschap, genre en stilleven ineen.
De bovengenoemde onderwerpen zijn alle zoowel gedurende de zeventiende als gedurende de achttiende eeuw geschilderd en gedeeltelijk ook nog in de negentiende, terwijl wij zelfs nog heden tot op zekere hoogte dezelfde indeeling zouden kunnen maken. Uiteraard is het schutterstuk thans uitgestorven, terwijl het regentenstuk slechts in zeer enkele gevallen is herleefd, zonder evenwel tot eenige uiting van overweldigend meesterschap te hebben geleid. Voorts zijn niet meer in zwang het groote oud-testamentische schilderij in de woonkamer en de geschilderde voorstellingen van tafreelen uit



Afb. 35. W. Heda. Stilleven. Dresden.

de Aprocryphen, van verhalen uit Ovidius of uit de Romeinsche historie. De geschilderde afbeeldingen van vreemde havens, van gezichten op den Rijn en in de Alpen zijn grootendeels door fotografische afbeeldingen vervangen. Bovendien zijn de schilderij-reeksen, die onze voorvaderen kenden: de vijf zinnen, de zeven werken van barmhartigheid, de vier jaargetijden, de twaalf maanden, sinds het eind der 18e eeuw in onbruik geraakt en is men het luguber gaan vinden, geschilderde conterfeytsels aan den wand te hangen van afgestorvenen op hun doodsbed.

Het is slechts zeer weinigen schilders gegeven, al hetgeen hen inspireert

Afb. 36. M. d'Hondecoeter. Het drijvende Veertje. Rijksmuseum.

perfect uit te beelden. In de eerste plaats kunnen dit de allergrootste meesters: Frans Hals, die evengoed een portret als een genrestuk, stilleven, landschap of hond schilderde; Rembrandt, als stilleven-, landschap-, portret- en historieschilder onovertroffen; Vermeer, als figuur-, stilleven-, portret- en stadsgezichtschilder een der meest gevoeligen van alle tijden. Men kan hier enkele namen aan toevoegen, b.v. die van Jan Steen en A. Cuyp. Doch het meerendeel van hen die alles even gemakkelijk uitbeelden, behoort in onze zeventiende eeuw, evenals steeds en overal, tot de technisch knappen en geroutineerden, die ons als kunstenaar niet veel te zeggen hebben. Van der Helst, die een drinkhoorn even knap schildert als een portretkop, staat tegenover beide even objectief en ongeïnspireerd. Hetzelfde zien wij bij de meeste Utrechtsche schilders van portret en groot-figuur.

Het is de kracht geweest onzer realisten, dat zij de grenzen hunner gaven hebben gekend en dat zij, gedragen door hunne liefde voor de taak der uitbeelding en beheerscht door de zucht naar zuiverheid en degelijkheid bij het produceeren van het kunstwerk, zich zijn gaan specialiseeren.

Voor een deel was dit traditie. Immers reeds de middeleeuwsche verluchters van handschriften hadden hun taak onderling verdeeld en elk had datgene ondernomen, wat hem het beste afging. Ook was de oude, naar het fijne en zuivere gerichte techniek der 15e eeuw niet geheel vergeten en evenmin die in contemplatie bewonderende, natuurlievende en -bestudeerende wijze van werken, die het minutieuse liefhad zonder de verschijning van het geheel uit het oog te verliezen. Men verwondert zich niet, dat in nauw verband hiermede het streven naar ‘netheyt’, dat ons dagelijksch leven kenmerkte en waarvoor wij nog heden in het buitenland bekend staan, in onze schilderkunst weerklank vond.

Zoo zien wij dan, dat de meesten zich gaan specialiseeren, omdat zij waarlijk Meester willen zijn op het terrein waarop zij weten dat hun krachten niet zullen te kort schieten. Men vindt schilders, die niets maken dan landschappen en anderen, die niet anders uitbeelden dan bloemen. Het eeuwenoude beroep van ‘conterfeyter’ werd in hoofdzaak door daarvoor speciaal opgeleiden beoefend, enzoovoorts.

Men ging zelfs nog verder, doordien b.v. landschapschilders die niet, gelijk van Goyen en Salomon Ruysdael, even knap waren in 't figuurschilderen, het ‘stoffeeren’ hunner composities aan bevriende kunstenaars overlieten. Zoo deden Beerstraten, Hackaert, Ruisdael, Moucheron, Wynants, van der Heyden en Verboom hun schilderijen door Adriaen van de Velde met charmante figuren voorzien. Ook Lingelbach was een zeer gezocht stoffeerder, die veel figuren schilderde in werken van Hobbema, Ruisdael en anderen[135)]. Toen Ferdinand Bol het portret van De Ruyter had ge-

maakt, liet hij de zee met de schepen op den achtergrond uitvoeren door Willem van de Velde den Jonge[136]. Er zijn tal van zulke voorbeelden, waartoe natuurlijk niet behooren het samenwerken voor de aardigheid[137] of het voltooien van het werk van een overledene om het verkoopbaar te makend[138], evenmin als het corrigeeren van den leermeester in het werk van den leerling of vriend, gelijk b.v. het geval is met het jongenskopje van Lievens in het Rijksmuseum, dat door Rembrandt, blijkens het opschrift, is geretoucheerd.

Dat een schilder twee soorten van onderwerpen beheerscht komt nog al eens voor, maar drie is in onze zeventiende eeuw reeds een zeldzaamheid, behalve dan in plaatsen, waar een of twee schilders de eenige aangewezenen waren om aan de meest uiteenloopende verlangens te voldoen[139]. Dat één meester portret en genre beoefent, komt meer dan eens voor: men denke aan Gerard Terborch en aan Dou en de Mierissen. Het schilderen van portret en historie, de zestiend'eeuwsche combinatie, is eveneens, vooral bij de academische schilders, iets dat voor de hand ligt. Bol, Flinck en Jan de Bray noemen wij als typische voorbeelden[140]. Landschap en stilleven zijn de twee onderwerpen, die Salomon Ruysdael schildert, terwijl Simon Luttichuys portret- en stillevenschilder, Jacob Ruisdael landschap- en zeeschilder is. Aert van der Neer specialiseerde zich in maneschijntjes en wintertjes, Jan van de Capelle is als zeeschilder een onzer grootste meesters en kiest zich als tweede onderwerp eveneens het maken van winterlandschappen.

De meesten evenwel beheerschen slechts één gebied: Mierevelt is portrettist, Metsu genre-schilder, Hobbema landschapschilder, Pieter Claesz en Heda maken stillevens, W. van de Velde zee en schepen, Potter paarden en vee, Melchior d'Hondecoeter vogels en pluimvee, Houckgeest kerkinterieurs, Rachel Ruysch bloemen en vruchten.

Wij spreken hier nu niet van de vanzelfsprekende afwijkingen, want er is geen enkel schilder of hij heeft wel eens iets gemaakt, waarmede hij ‘buiten zijn boekje ging’. Zoo maakte de stillevenschilder Heda een opwekking van Lazarus[141], zijn er landschappen met ruiters door P. de Hooch en een Metsu-achtig drinkstertje door Adriaen van de Velde, terwijl men portretten vindt van den zeeschilder L. Backhuyzen, landschappen van den zeeschilder Simon de Vlieger en portretten, zelfs groepen, van den landschapschilder Ph. Koninck[142], terwijl Metsu zich wel aan bijbel-, historieen allegorische schilderingen waagde (afb. 64)[143].

Oppervlakkig beschouwd schijnt het, alsof er voor bepaalde onderwerpen centra bestonden: voor het genre-stuk Haarlem en Leiden, voor het kerkinterieur Delft, voor het zeestuk Amsterdam en Rotterdam. Men behoeft

echter slechts aan de overal voorkomende portret-, landschap-, stilleven- en dierschilders te denken, of aan de meesters van het genre in Delft en Deventer, om tot de gevolgtrekking te komen, dat hier te lande van een specialiseering naar plaatsen, scholen of ateliers geen sprake was.

De honderden en nog eens honderden schilders, die in de zeventiende eeuw hier te lande hebben geleefd, werkten binnen een betrekkelijk klein gebied, dat jaren geleden eens door Hofstede de Groot als volgt is omschreven: 'Trekt men een lijn van Dordrecht over Rotterdam, Delft, Den Haag, Leiden en Haarlem naar Amsterdam en van daar terug over Utrecht naar Gorcum en Dordt, of wel van uit Zwammerdam met een straal van ongeveer twee en dertig kilometer luchtlijn een cirkel, dan omvat men met enkele uitloopers te Middelburg, Alkmaar, Hoorn en Deventer het geheele gebied'[144)]. Inderdaad, daar buiten was er nog slechts in Friesland, Groningen en Brabant eenig kunstleven, maar dit beteekent niets vergeleken bij hetgeen zich binnen de hier bedoelde grenzen afspeelde.

Wanneer men van elk dier steden nagaat, wat zij voor de schilderkunst gedurende de zeventiende eeuw beteekende, dan komt men tot de conclusie, dat Amsterdam, de stad van Rembrandt, de kroon spant. Bij de geboorte onzer groote kunst, dus in het eerste kwart der eeuw, speelt Haarlem onder leiding van Hals de grootste rol en in het derde kwart is Delft, waar Fabritius, Vermeer en de Hooch werken, reeds door deze omstandigheid alleen een centrum dat, naar de kwaliteit der kunstwerken beoordeeld, een eerste plaats inneemt. Dordrecht heeft Cuyp, Deventer Terborch, Leiden Steen, Dou, de Mierissen en Metsu.

Is er één stad, die de leiding heeft? Stellig niet. Evenmin als er één meester is, naar wien allen zich richten. In de Zuidelijke Nederlanden was Antwerpen de kunststad bij uitnemendheid en Rubens de vrijwel alle vormen beheerschende kracht. Hier te lande is het juist andersom: hier telt men ettelijke steden, waar meesterwerken van den eersten rang ontstaan, en tevens een aantal groepen van schilders die, vaak in verschillende steden wonend, zich rond één meester scharen of uitgaan van eenzelfde opvatting en zoodoende kunstwerken voortbrengen, die onderlinge verwantschap vertoonen. Ten slotte vindt men vaak in één stad geheel afwijkende typen van kunstenaars naast elkaar, gelijk b.v. in Dordt Aert de Gelder, N. Maes, A. Cuyp en S. van Hoogstraten. In Haarlem leeft gedurende de geheele 17e eeuw naast den kring van Hals en dien der landschapschilders een reeks van meesters, die het zestiend'eeuwsch academisme van Goltzius en van Mander in nieuwen vorm voortzetten. In Den Haag bloeit het hoofsche portret, waarvan deftige heeren-schilders gelijk Hanneman en Janssen van

Ceulen de vertegenwoordigers zijn, terwijl naast hen de kunst van landschap, genre en stilleven schilderen wordt beoefend door bohémiens gelijk Jan van Goyen, Jan Steen en Abraham van Beyeren. In Delft leeft naast den tegelijk Rembrandtieken en italianiseerenden Leonard Bramer de schilder der stemmige kerkinterieurs Hendrick van Vliet.

Ook bleven de schilders-opvattingen niet tot één plaats beperkt: Haarlemsche invloeden vertoonen zich in Amsterdam, Amsterdamsche in Delft en Dordt, enz. Onze kunstenaars immers waren niet allen even ‘hokvast’. Velen hunner vindt men nu hier, dan daar binnen het boven omschreven kleine terrein van ons vlakke, gemakkelijk bereisbare land met zijn toen reeds bedrijvig interlokaal verkeer. Zij ondergaan vaak den invloed van een schilders-milieu waarmee zij kennis maken en wijzigen dan hun manier; of zij brengen, gelijk Bloemaert, Rembrandt, Terborch, nieuwe schildermanieren naar de plaats waar zij zich vestigen.

Uit dit alles volgt, dat een indeeling naar scholen (Amsterdamsche, Haagsche, Leidsche enz.), die men naar het voorbeeld der Italiaansche kunstgeschiedschrijving ook bij de onze heeft willen toepassen, niet opgaat, behalve dan voor die groote groepen, die een zeer bepaald cachet hebben, gelijk b.v. de Utrechtsche academici, Hals en zijn kring, de Leidsche fijnschildersgroep, Rembrandt en zijn leerlingen[145)].

Valt er derhalve weinig te groepeeren, des te duidelijker herkent men de krachten, die den trek naar bepaalde middenpunten hebben beheerscht. Daar is dan allereerst de strijd om het bestaan, waardoor bovenal Amsterdam op den duur de meeste schilders tot zich trekt en die tevens oorzaak is, dat uit de kleinere plaatsen schilders naar de grootere verhuizen, met uitzondering van de weinigen, die in de kleine steden werk vonden. Dit zijn vooral de portretschilders. Deze treft men aan in tal van steden waar nauwelijks van eenig kunstleven sprake is.

Naast bovengenoemde economische aanleiding tot concentratie is er de groote aantrekkingskracht van het artistiek milieu of van een bepaalden kunstenaar, rond wien anderen zich scharen. Abraham Bloemaert, Hals, Rembrandt, Dou zijn er typische voorbeelden van. Een aantal schilders gaan slechts tijdelijk naar de groote centra teneinde er te leeren en gaan daarna terug naar hun vaderstad of vestigen zich elders waar het leven hen meer aantrekt en zij een bestaan hopen te vinden. Zoo keeren b.v. de Dordtenaars Nic. Maes, Aert de Gelder en Samuel van Hoogstraten na hun leertijd bij Rembrandt weer uit Amsterdam naar Dordrecht terug. De Zwollenaar Terborch gaat in de leer bij P. Molijn te Haarlem en vestigt zich ten slotte weer in Zwolle en daarna te Deventer. Daarentegen hebben eenige der beste Rotterdamsche schilders, o.a. Simon de Vlieger en P. de

Hooch, die stad reeds jong verlaten om elders in de leer te gaan en er nooit terug te keeren, terwijl daarentegen Adriaen van der Werff later in diezelfde stad tot grooten roem geraakt.

In het algemeen kan men zeggen, dat de trek bovenal is naar Amsterdam en dat vervolgens Haarlem, Utrecht, Leiden, Den Haag en Delft de centra zijn. Friezen (b.v. Jacob Backer) ziet men naar Amsterdam gaan, West-Friezen (b.v. Caesar v. Everdingen en E. de Witte) naar Haarlem of Amsterdam, terwijl in Utrecht nogal wat meesters werken, die uit de Oostelijke provinciën komen. De Brabanders en Limburgers vestigen zich deels (Goltzius, Collyer, Const. v. Renesse, Marseus) in Holland, deels (Th. van Tulden, Abr. van Diepenbeek e.a.) in Antwerpen, waarheen men echter eveneens de Leidenaars Otto van Veen, Jan Davidsz. de Heem en Lievens ziet verhuizen[146)]. Er zijn derhalve geen vaste lijnen aan te geven, en nog veel minder is het heen en weer trekken in elk geval te verklaren. Bij Jan Steen, die in Leiden, Den Haag, Delft, Warmond en Haarlem werkt, kan zoowel de lust naar verandering van omgeving de oorzaak van zijn treklust zijn geweest als de noodzakelijkheid om schuldeischers te ontloopen. Bij Abraham van Beyeren, dien wij in Den Haag, Leiden, Delft, Amsterdam, Alkmaar en Overschie vinden, is stellig de groote moeite om van zijn penseel te leven de aanleiding tot de verhuizingen.

Ook het reizen naar het buitenland geschiedt, zien wij juist, zoowel uit ideëele als uit materieele beweegredenen. Degenen, die jong naar Italië gaan, doen dit zonder twijfel in hoofdzaak gedreven door de zucht, dat land van belofte te zien en er te leeren. De trek onzer schilders naar het hof van Koning Karel I van Engeland is daarentegen één voorbeeld uit vele van het zoeken naar een behoorlijk bestaan buitenaf.

Bij het nader beschouwen van de kunstwerken, in de verschillende milieu's ontstaan, tracht men onwillekeurig den invloed na te gaan dien een stad op den aard harer kunstproductie kan hebben gehad. Het is gevaarlijk, op dit punt algemeene gevolgtrekkingen te maken, maar toch geeft het te denken dat Vermeer's groote kunst, de allerbeste werken van de Hooch en de meest stemmige kerkinterieurs, die wij van Van Vliet en Houckgeest bezitten, niet ontstaan zijn in het roezige, stoere Amsterdam, maar in het sluimerende Delft, de stad van het besloten licht. De hofstad 's-Gravenhage heeft geen rol in onze kunstontwikkeling gespeeld, terwijl in Leiden, waar Rembrandt zich op den duur niet thuis gevoelde, het preciese en minutieuse hoogtij viert en een kleine kring van kunstenaars er zich op studeerkamerachtige wijze aan 't schilderen zet.

Daartegenover blijft het prelatighe Utrecht ook tijdens de Republiek de stad van het onmiddellijk kunstcontact met Rome en heeft het Italianisme

er een sterker positie dan waar ook in den lande, terwijl het in Haarlem weliswaar voortleeft, maar door de opgewektheid van het oubollig, geestig realisme van Hals en de zijnen wordt overheerscht. De Haarlemsche kunst maakt den indruk van te zijn ontsproten uit een milieu van muziek, zang en spel, een kring ook waar veel gelachen, gevochten en gedronken werd en waarbij men onwillekeurig denkt aan den drinkwedstrijd tusschen de Haarlemsche en Amsterdamsche schutters, waartoe Breero in het tintelend 'Nieu Liedeken' de Haarlemmers uitnoodigt[147)]. En spiegelt zich niet in de Amsterdamsche kunst, die de veelzijdigheid zelve is in onderwerpen, opvattingen en technieken, die de grootste problemen tot oplossing brengt en waar tegelijkertijd navolging en manierisme heerschen, het onregelmatige, bewogene en afwisselende van het leven dier wereldstad af, in al zijn tegenstellingen van het diepgaande en het oppervlakkige, van hartstocht en bedachtzaamheid, kracht en slapheid, genialiteit en knapheid?

Het zijn slechts gedachten aan mogelijkheden, die wij hier uiten en die wij gaarne voor beter geven. Het spreekt echter vanzelf, dat het milieu op de stemming van menigen kunstenaar, en daardoor op zijn kunstuitingen, van invloed is geweest. En evenmin als wij ons Breero in Leiden kunnen denken of Huygens in Amsterdam, of Hooft en Vondel in Den Haag, even sterk verzet ons gevoel zich ertegen te gelooven, dat Vermeer's wezen dezelfde kansen tot ontwikkeling zou hebben gehad in de stad aan het IJ als die het vond aan 't Oude Delft. En zou Hals, indien zijn ouders uit Antwerpen naar Utrecht waren verhuisd in plaats van naar Haarlem, ooit gelegenheid hebben gevonden om zijn breede allure en zijn gulle vroolijkheid zóó te ontplooien als hem dit mogelijk werd in de Spaarnestad? Zoo schijnt dus aan verscheiden schakeeringen onzer groote schilderkunst de invloed van het milieu niet geheel vreemd[148)].

Eindnoten:

60) In het portret en in de geïllumineerde handschriften ontwikkelen deze speciale kunstsoorten zich deels buiten de godsdienstige behoeften om (kalenders bestiaria enz.).

61) Men heeft wel gepoogd, aan te toonen, dat die atmosferische gevoeligheid specifiek Noord-Nederlandsch zou zijn. Dit komt voor de late middeneeuwen niet uit: eerst in de zestiende eeuw begint het Noorden de atmosfeer op gevoeliger wijze te accentueeren.

62) 'Die Kompositionen kommen nicht in Fluss' zegt Fliedländer van den in Oudewater ± 1450 à 60 geboren Brugschen schilder Gerard David (Von Eyck bis Brueghel, S. 65).

63) Die Altniederl. Malerei. V. Band, 1927, S. 41.

64) Andries Pels, 1681.

65) Vgl. ook A. Pit, Denken en Beelden, blz. 157.

66) Reeds bij werken uit een iets vroegere periode, b.v. bij Geertgen, den Virgo-meester en den Meester van Alkmaar, is dit duidelijk.

67) Er zijn ook belangrijke technische verschillen tusschen Noord en Zuid, in de zestiende eeuw, die vooral uitkomen bij vergelijking van de verfbehandeling van Corn. Engebrechtsz. en Jan van Scorel met die hunner Zuidelijke kunstbroeders (Vgl. o.a. Friedländer, von Eyck bis Brueghel, S. 87).

68) Over de verschillende episoden, richtingen en schakeeringen is in de laatste jaren vooral door Duitschers veel geschreven, maar wij hebben nog geen helder beeld van den gang van zaken. Men vergelijke o.a. het boek van Preibisz over Maerten van Heemskerck, dat van Hirschmann over Goltzius en dat van Delbanco over A. Bloemaert. Zie ook H. Kauffmann, der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau, in het Preuss. Jahrbuch 1923, en de bestrijding van diens opvattingen door Stechow in Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur, 1927, II 54. Voorts W. Weisbach, der Manierismus, en Dr. Lindemann's monografie over Wtewael (1929) en het daar op blz. 169 gezegde over den term 'manierisme'. Eindelijk C. Müller in Preuss.

Jahrbuch 1929, Studien zu Lastman und Rembrandt, en Fr. Antal 'zum Problem des niederländischen Manierismus', in Kritische Berichte 1928-29, Heft 3/4. Het bestek van ons boek laat slechts een globale beschouwing toe.

69) Vgl. Friedländer, die Alt. Niederl. Malerei. Dl. VII, 1929, inleiding. Zie ook Julius Held, Dürer's Wirkung auf die Niederländische Kunst seiner Zeit. Haag, Martinus Nijhoff, 1931.

70) Vgl. Friedländer t.a.p.

71) In de boeiende rede van Prof. Dr. W. Vogelsang over 'Schilderkunst en Rederijkerij' (Handelingen van de Mij. der Ned. Letterkunde te Leiden 1921-22, blz. 25 vlgg.) vindt men de tijdvakken dezer ontwikkeling kort gekenschetst op blz. 33. Vgl. ook Leo van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvertooningen, Gent 1912.

72) Voor meer namen zie Fr. Antal, aangehaald in aant. 68.

73) Het schetsen, teekenen en schilderen gaat sindsdien veel vlotter dan ooit in de 15e eeuw het geval was geweest. Ook verruimen zich de technische mogelijkheden belangrijk. Van Mander stelt in 1604 het eerst de technische eischen van dien tijd te boek in het gedicht: 'den Grondt der Edel vrij Schilder-const', opgenomen in zijn Schilder-Boeck.

74) Vgl. Preibisz, Maerten van Heemskerck, blz. 64-67; Pit, Denken en Beelden, blz. 158.

75) Zeer stellig heeft de verandering, die zich ten slotte, omstreeks 1590, binnen het Romanisme-zelf voltrekt (het manierisme maakt, ook buiten Holland, plaats voor een meer classicistische, rustiger vormgeving) en die hier te lande den invloed van Spranger doet tanen en Goltzius van stijl doet veranderen (vgl. Hirschmann t.a.p. en Delbanco blz. 39), er veel toe bijgedragen om het terrein te effenen en de kunstenaars voor een uit hernieuwde natuur-observatie geboren stijl toegankelijk te maken.

76) Hoe de Noord-Nederlanders in die dagen van de Zuid-Nederlanders verschillen waar het de kleurschikking geldt, bewijst bovenal het koloriet der Goudsche kerkglazen uit de tweede helft der 16e eeuw, vergeleken bij de Zuid-Nederlandsche uit denzelfden tijd, b.v. die van Lambert Lombard in Luik, en elders.

77) Vgl. den strijd voor een zuivere, welluidende landstaal, in Antwerpen en in Holland (Coornhert) in de 2e helft der 16e eeuw gevoerd. Men wil niet meer 'bon jours' zeggen, maar 'goeden dag', niet meer 'Cozijn', maar 'Neef'. Zie o.a. Prinsen, Handboek, 247.

78) Pit, Denken en Beelden, 158.

79) Vgl. Oldenbourg, Flämische Malerei, S. 201.

79a. Zie voor onze 17e eeuwsche beschaving vooral het tijdens het afdrukken van dit boek verschenen werkje van Prof. J. Huizinga, Holl. Kultur des 17 Jahrhunderts, Jena 1933.

80) Het rijke Keulen der 15e eeuw speelt, ondanks Lochner, lang niet die groote rol op het gebied der schilderkunst, waarop Gent en Brugge terzelfder tijd mogen bogen. Velazquez' grootheid valt al evenmin te verklaren uit de toestanden rondom hem. Zoo zijn er tal van voorbeelden.

81) Het hier nog voortlevend katholicisme telt bijna niet mee, al danken wij daaraan b.v. mooie schilderijen van Th. de Keyser. De protestantsche bijbelschildering komt eerst omstreeks 1620 op.

82) De in 1567 geboren Mierevelt, die zich in 't eerst op het schilderen van 'ordinantiën' had toegelegd, werd, tot verdriet van Van Mander (Schilderboeck fo. 281) portretschilder, iets dat Van Mander een 'sijdwegh der Consten' noemt.

83) Later in de 17e eeuw gaat men orgeldeuren beschilderen (b.v. die van Caesar van Everdingen in de St. Laurenskerk te Alkmaar). Reeds eerder komen er rouw- en gildeborden (Schoonhoven, Leiden enz.).

84) Later komt dan o.a. de beschildering van het Huis ten Bosch (1647).

85) De vierschaar-schilderijen uit den katholieken tijd werden voor het meerendeel opgeborgen of vernietigd.

86) Dezen stuurden juist gaarne op het monumentale aan. Vgl. o.a. de Titiaan-achtige draperie op Frans Hals' Schutterstuk van 1616 te Haarlem (afb. 96), en den gefantazeerden paleis-achtergrond op de Regentessen van Van der Valckert van 1624 in het Rijksmuseum.

87) Vgl. Hst. IV.

88) Zie Hst. III.

89) Ontwerpen van Bor voor de beschildering bevinden zich in 's Rijks Prentenkabinet te Amsterdam. Zie Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen XXXVII, 110.

90) Zie Vennekool, Afbeelding van 't Stadthuys van Amsterdam.

91) Met name is dit het geval geweest bij de reeks van schutterstukken in den Kloveniersdoelen te Amsterdam. Zie hierover Hst. IV.

92) Grundbegriffe, S. 154.

93) Men had hier te lande in vroeger eeuwen slechte ervaringen opgedaan met de fresco-techniek, die wegens het daarvoor ongeschikte klimaat vrijwel in onbruik raakte. Vgl. Onze Kunst 1917, II 86 en 93. Eenige muurschilderingen in het Paleis op den Dam zijn in olieverf op de kalk geschilderd. Leonaert Bramer was hier de eenige fresco-schilder. Zie hoofdstuk III en Wichmann, L. Bramer, Leipzig 1923, blz. 6 en 9.

94) Een uitzondering vormt de plateelbakkerij, waarbij tal van schilders werk vonden.

95) In vele protestantsche kerken verwijderde men de bonte glazen, o.a. om de psalmen beter te kunnen lezen. Zie A.J. der Kinderen, Langs den ouden Weg in nieuwe Landen, blz. 28. Evenwel in Gouda ging men tot 1603 voort met het aanbrengen van geschilderde kerkramen, terwijl enkele andere kerken, o.a. de in 1617 in gebruik genomen Zuiderkerk te Amsterdam, die te Edam (sinds 1606), Blokzijl (overblijfselen van de ramen zijn thans in het Overijss. Museum te Zwolle), de Rijp en Hazerswoude nog later van geschilderde ramen werden voorzien. Ook in Hoorn, Zaandam, Egmond, Oudshoorn versierde men in de 17e eeuw kerken met geschilderde vensters. Maar wat beteekende dit alles vergeleken bij den katholieken tijd? De 16 gebrandschilderde glazen in de Zuiderkerk te Amsterdam maakten die te donker en werden daarom sinds 1658 allengs verwijderd. (Zie Dapper, Histor. Beschrijving der Stad Amsterdam 1663, blz. 396). Van beteekenis zijn de kleine tafreeltjes, die werden aangebracht in de vensters der woonhuizen.

96) Lairesse († 1711) schrijft later zelfs (Groot Schilderboeck 2e dr. X, hst. 3, blz. 232) over de ‘kleenachting voor de beeldhouwerij in deze landen’.

97) Denk daarbij nog aan de ontelbare prenten en geïllustreerde boeken die hier ontstonden. In geen enkel land ter wereld is de prentkunst ooit zoo ontwikkeld geweest als toen ten onzent.

98) B.v. de portretten van Burgemeester Cornelis de Graef en zijn vrouw, beide door Elias, in het Museum te Berlijn.

99) Vgl. aant. 53. Een heele reeks bucolische damesportretten is door Chr. de Passe gegraveerd: Ware Afbeeldinghe van eenige der Aldergrootste ende Doorluchtigste Vrouwen van het Christenrijk, vertoont in gedaente als Herderinnen. Amsterdam 1640. Gedrukt bij Joost Broersz. Er volgen nog 3 deelen: Juffrouwen, Vrouwen en Dochters en Muzen, met een lied: Aen de Nimphies vanden Amstel!

100) Schilderij in Hampton Court. Vgl. ook Moreelse's portret van Maria de Rohan als Venus, van 1630, in de Ermitage te Leningrad.

101) Schilderij in de verzameling Nostiz te Praag.

102) Mededeeling van Dr. Bredius.

103) De schilderij is afkomstig uit de familie Blaauw.

122) Zie van Mander, Schilderboeck, 1604, blz. 287.

104) Frans Hals Museum, Haarlem.

105) Met uitzondering van de Oranjevorsten, die hun heldendaden in hun paleizen door schilderijen lieten vereeuwigen. Zoo liet b.v. Fred. Hendrik zijn krijgsverrichtingen uitschilderen in het slot te Buren door Jan Breecker (zie Thieme-Becker i.v.).

106) Catalogus Rijksmuseum te Amsterdam Nos. 2432-43.

107) Hetgeen men in Amsterdam, Haarlem, Leiden enz. in de vierscharen uitbeeldde ter leering van rechters en berechten, was uitsluitend aan de Romeinsche geschiedenis ontleend. In Delft sierde P. Bronckhorst's Eerste Recht van Salomo de vierschaar. Vgl. ook aant. 130.

108) De Bie, Gulden Cabinet, blz. 234. Hillegaert's Slag bij Nieuwpoort bevindt zich in het Rijksmuseum. Ook de Vlaamsche schilder Snayers schilderde dezen veldslag (schilderij te Innsbruck).

109) Schilderij van 1603 in 's Rijksmuseum.

110) Van de Synode van Dordt bestaat weliswaar een schilderij (Museum Oud Dordrecht), maar dit is als kunstwerk beneden het middelmatige. Ook Leiden's Ontzet, door P. van Veen (1562?-1629) (Sted. Museum, Leiden) kan, hoewel niet onbelangrijk, toch niet meetellen onder de historiestukken van groote beteekenis.

111) Het beleg van den Bosch o.a. door Hilligaert in het Oranje Nassau Museum en door Hendrick Pacx in 1632 in een schilderij te Napels. Jhr. D.C. Roëll vestigt mijn aandacht op 3 afbeeldingen van het beleg van Breda door H. de Meyer. Het beleg van Grol door Clitsert, in het Oranje-Nassau-Museum, is beschreven in het jaarverslag over 1931 van dat museum. Vgl. ook het overgaan van Hulst, 1645, door H. de Meyer (cat. Rijksmuseum No. 1565). Gerrit van Santen schilderde voor Frederik Hendrik het beleg van Hulst, Sas van Gent, Schenkenschans enz. Zie Obreen's Archief III 260. Voor historiestukken van Jan Breecker zie aant. 105 en voor die van Adam van Breen Thieme-Becker. Dit is vrijwel alles voor vorstelijk gebruik bestemd werk en geenszins groote kunst. Ook het verdienstelijke doek van. F. Bock in het stadhuis te Groningen, voorstellend de herovering der stad in 1672, kan niet tot onze waarlijk groote kunst worden gerekend.

112) Door Droochsloot, 1622 en 1625 (Museum te Utrecht en Rijksmuseum); door den Vlaming Hilligaert 1627 (Rijksmuseum).

113) O.a. door Droochsloot, 1630, Museum te Weenen. Zie over dit gevecht den catalogus v.h. Museum Kunstliefde, 1885, blz. 94.

114) Door S.v. Beest en door Lesire, 1644, Gemeentemuseum Den Haag.

115) Door H. Vroom 1623, en door v. Wieringen, beide Haarlem; door A.v.d. Venne 1625, in het Rijksmuseum.

116) Vgl. nog D.v. Deelen, de Groote Vergadering in 1651, Mauritshuis, J. Lingelbach, Willem II bij de hofstede Welna, Rijksmuseum, en Jan Mijtens' Trouw van den Grooten Keurvorst, 1647 gedateerd, in het Museum te Rennes. Zie uitvoerig Hofstede de Groot in Geschiedkundige opstellen, uitgegeven ter eere van Dr. H.C. Rogge, 1902.

117) Vgl. de Keyser's Amsterdamsche Burgemeesters, de Medicea Hospes opwachtend, Mauritshuis.
118) Een ander typisch voorbeeld van zulke 'souvenirs' is de schuttersmaaltijd, geschilderd naar aanleiding van den tocht der Haarlemsche schutters naar Bergen en Hasselt in 1622. Wij bedoelen de groep van officieren van den Cluveniers Doelen, door Frans Hals, van 1627, in het Museum te Haarlem. (afb. 97).
119) Hier en daar wordt door een of ander schilder wel eens voor 't stadsbestuur de herinnering aan een beleg, een veldslag of zoo geschilderd, maar van veel beteekenis is dit nooit. Vgl. aant. 111.
120) Schilderijen van Jan Martsen o.a. in Stockholm en Brunswijk; van Asselijn in Kopenhagen, Emden en Brunswijk. 'De Coninck van Sweden' was hier als geloofsheld bijzonder populair. Vele gevelsteenen en uithangborden getuigden daarvan.
121) Thans in het Rijksmuseum. A. de Verwer schilderde in 1621 den 'slag op de Zuiderzee' (Rijksmuseum). Andere voorstellingen van dezen zeeslag vindt men in het Museum en het raadhuis te Enkhuizen en in dat te Hoorn (door Jan Maet = Jan Blankerhoff, 1663. Afb. in Bulletin v.d. Oudheidk. Bond 1916 blz. 167).
122) Zie van Mander, Schilderboeck, 1604, blz. 287.
123) Vgl. b.v. de schilderijen van A.v. Antum, 1604 en 1608, in het Museum te Emden en in het Rijksmuseum. Zie ook aant. 391.
124) Vgl. de schilderijen van A. Willaerts van 1617 en 1639 in het Rijksmuseum en een door Vroom, in hetzelfde museum. Zie ook het groote doek van Van Wieringen in het Amsterdamsch Scheepvaartmuseum, uit het bezit van Prins Maurits, Afb. 148. Vgl. O.H. 1930 blz. 209.
125) Zie C.G. 't Hooft, Onze Vloot in de Schilderkunst, in Bredius-Bundel 1915. De beste voorbeelden van een en ander ziet men in het Rijksmuseum en het Scheepvaartmuseum. Beknoptheidshalve reppen wij hier niet van de beteekenis van Beerstraten, Zeeman en anderen op dit gebied, noch van de geteekende journalen van zeegebeurtenissen door W.v.d. Velde den Oude. De levendigste en meest natuurlijke voorstelling geven eigenlijk de Scheeps-Bataljes van Zeeman. Deze etsen, die buiten het bestek van dit boek vallen, bewijzen, dat men ook op dit gebied veel aan de prentkunst overliet.
126) Zie Hofstede de Groot, Beschr. u. Krit. Verzeichniss, deel VII, blz. 244, No. 27.
127) Vgl. aant. 5.
128) Hetzelfde zien wij in de letterkunde van dien tijd. Ook deze kent, met name in Huygens en Cats, hare 'zoekers van nutte leering'.
249) Zie Illa Budde, die Idylle im holländischen Barock. Köln 1929, en de voortreffelijke bespreking daarvan (met aanvullingen) door Dr. Stechow in Kritische Berichte 1928/29, blz. 181 vlgg. Over de twee perioden der italianiseerende landschapsschilderkunst zie Stechow in den aanhef van zijn in aant. 251 geciteerd opstel over Breenbergh. Aldaar, in noot 1, verdere literatuur. Van Mander's vertaling der Metamorfosen (1604) was bij onze schilders zeer populair en komt in tal van atelier-inventarissen voor. Den meesten invloed hebben, naast Ovidius, Hooft's Granida en Guarini's Pastor Fido.
129) Ook in dit opzicht is het gesteld als met onze groote Renaissance-literatuur dier dagen, welke eveneens boven het begrip en buiten den smaak der massa viel.
130) O.a. te Hoorn en te Delft (schilderij van P. van Bronckhorst (1588-1661). Zie Oude Kunst 1916, 175. David Finson schildert nog 1638 een Opwekking van Lazarus voor het Raadhuis te Bergen op Zoom (O.H. XLII, 46).
131) Ook de verhalen der apocryphen, met name de geschiedenis van Tobias, leveren in de 17e eeuw ten onzent herhaaldelijk stof tot schilderijen.
132) Vgl. Oldenbourg, Flämische Malerei S. 14, 15 en 201.
133) Dit wil niet zeggen, dat Vlaanderen niet reeds op gevoelige landschapskunst kon bogen. Men zie maar eens het 1581 gedateerde landschapje van P. Balten in het Bredius-Museum. Dit is atmosferisch reeds verder gevorderd dan Jan van Goyen in 1623. Maar dit en enkele andere dergelijke landschappen behooren tot de uitzonderingen.
134) Bode, Preuss. Jahrbuch XI 232.
135) Deze samenwerking verwarre men niet met de specialiseering, die in de monumentale schilderkunst veel voorkomt en die een andere oorzaak heeft, omdat die het zonder helpers niet kan stellen. In het zeventiend'eeuwsche Vlaanderen is deze manier van samenwerken zoowel in de monumentale als in de kleinschilderkunst zeer uitgebreid.
136) Schilderij in het Mauritshuis.
137) In de groep van het Haarlemsche Lucasgild door Jan de Bray (afb. 17) schilderden nog 3 andere schilders: D. de Bray, J. Golingh en J. de Jongh, ieder een kop. Zie afb. 17.
138) Zoo voltooide C. Dusart de schilderijen der nalatenschap van A.v. Ostade. Een voorbeeld hiervan bevindt zich in het Mauritshuis.
139) Hendrick ten Oever te Zwolle schilderde landschappen, vogelstukken, portretten en zelfs een groote portretgroep.
140) Th. de Keyser schildert behalve portretten ook kerkelijke stukken voor den katholieken eeredienst.
141) Künstler-Inventare I, 4.

142) Twee portretten op Huize Keukenhof te Lisse, twee andere in 1929 bij de fa. Goudstikker te Amsterdam. Een groep, voluit gemerkt, bevond zich in 1926 in den kunsthandel der Gebrs. Douwes te Amsterdam.
143) Dr. E. Plietzsch heeft in de Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge XXVII, een interessant opstel aan deze curiosa gewijd.
144) Plaatselijke ontwikkeling van onze 17e eeuwsche schilderschool. In 'Verslag van het Historisch Genootschap te Utrecht', 1894. Van de speciale literatuur noemen wij: C.W. Bruinvis, Levensschetsen enz. van Beeldende Kunstenaars te Alkmaar. Aanvullingen daarop in Oud Holland XXVII, 15 en XXXVII, 191. C. Hofstede de Groot, Groningsche schilders, in Gron. Volksalmanak 1893. Over Friesche kunstenaars zie o.a. Bauch in O.H. XLIII, 90 en 107, over Dordtenaars O.H. V-IX, XII, XIV, XVI, XXI; over Rotterdammers O.H. X, XI, XII, XXXI, over schilders te Kampen O.H. IV en V.
145) 'Holland war zu klein um in all seinen Städten Schulen zu erzeugen, welche einen ausgeprägten Charakter zur Schau tragen', zegt Bredius reeds in 1887 in zijn 'Meisterwerke des Amsterdamer Reichsmuseums'.
146) Ook Lucas Vorsterman uit Zalt-Bommel gaat naar Antwerpen en evenzoo gedurende eenigen tijd Soutman uit Haarlem.
147) 'Boertigh Liedboeck', uitgave Binger, 1890, blz. 289.
148) Vgl. Dr. H.E. van Gelder's rede over 'Beoefening van de Plaatselijke Historie', in 'Handelingen van de Mij. der Ned. Letterkunde te Leiden 1928-29'.

Tweede hoofdstuk. - Algemeene karakteristiek.

Afb. 37. A. Cuyp. Vergezicht met Teekenaar aan 't Werk. Particulier Bezit.

De eerste eigenschap der nationale[149)] Hollandsche schilderkunst, die een buitenlander u zal noemen, is dat zij b u r g e r l i j k is. Met dit adjectief meent men de schilderkunst van het land van Rembrandt nog steeds bovenal te moeten bestempelen. Niet alleen omdat zij burgerlijk is in tegenstelling tot kerkelijk en hoofsch, maar ook omdat men haar burgerlijk vindt in de beteekenis van ongedistingeerd. Ook indien men het juist opvat duidt dit woord slechts op één harer eigenschappen, maar deze is niet de voornaamste. De beste hoedanigheden onzer schilderkunst zijn haar adel en menschelijkheid, haar vrije en onafhankelijke geest, hare nieuwheid als verschijnsel en als gezonde, op realistischen grondslag gevestigde reactie tegen den zwier van den barok, hare schilderachtige gevoeligheid en hare technische volmaaktheid.

Laat ons desniettemin met het ‘burgerlijke’ beginnen. Wij onderschrijven die eigenschap als tegenstelling tot die van een kunst, die de kerk of den vorsten naar de oogen ziet. Van dit laatste waren onze groote meesters afkeerig en aldus bezien is hun kunst, in tegenstelling b.v. tot die van Rubens en van Dyck, in hooge mate burgerlijk, in den zin van democratisch. Het is een volkskunst, uit de bevolking gesproten en daarvoor bedoeld. Zij ontstaat grootendeels uit haar midden, steunt op haar en ontleent er

haar kracht aan. Zij is ook, naar den schijn, burgerlijk inzooverre als de typen, die onze portret- en figuurschilders aan het dagelijksch leven ontleenen, grootendeels tot die burgermaatschappij behooren. Edellieden en vorsten waren in het Hollandsche leven der zeventiende eeuw een zeldzaamheid. Naast het stadhouderlijk hof voerden de regenten en kooplieden den boventoon en dezen konden zich, al deden zij daarvoor ook op den duur nóg zoo hun best, de allure der ware vorsten en edellieden niet eigen maken. Geen wonder dat de vreemdeling, die in onze kunst de uiterlijke charme mist zoowel van de met geflatteerde gracie afgebeelde internationale noblesse als van de natuurlijke grandezza, die hij bewondert in Titiaan en Tintoretto, in Rubens en van Dyck, in Velazquez en Goya, in Gainsborough en Reynolds, deze uiterlijke burgerlijkheid der afgebeelden houdt voor een innerlijke eigenschap der afbeelders.

Burgerlijk - het zij zoo! Maar dan in dezen zin, dat onze schilderkunst bovenal de spiegel is van die allerbeste eigenschappen onzer burgerij: stoer doch goedhartig; gemoedelijk en huiselijk; niet weidsch, maar ingetogen; in den uiterlijken vorm soms bot of terughoudend, maar in waarheid scherp en vol geest; in eigen kring opgewekt en openhartig, ja ronduit en, zij het vaak op platte wijze, de dingen bij hun naam noemend. Niet devoot, maar gehoorzamend aan een streng geloof en een krachtige moraal. Gezond en van alle exaltatie te eenenmale gespeend.

Was de kunst noch hoofsch, noch kerksch, zij was al evenmin de dienaresse van eenig ander deel der maatschappij. Immers zij was dusdanig o n a f h a n k e l i j k, dat - behalve de schilders van decoratieve werken, b.v. allegorieën - het meerendeel der kunstenaars, zelfs waar het opdrachten gold, zoo goed als in volle vrijheid werkten. Die onafhankelijkheid, het gevolg van het allerwege hier te lande sterk ontwikkelde individualisme, heeft er veel toe bijgedragen, dat onze schilderkunst als geheel die blijde afwisseling in onderwerp, koloriet en toets vertoont, die geen behoorlijke verzameling of tentoonstelling daarvan ooit anders dan aantrekkelijk en genotrijk kan maken. Immers zelfs onderling na verwante meesters doen ons, juist door de verschillende manier waarop zij eenzelfde onderwerp behandelen, genieten van die varianten op het thema, waarin de eigen kijk tot uiting komt. Men denke daarbij aan Salomon Ruysdael en Jan van Goyen, aan Terborch en Metsu, aan Vermeer en de Hooch.

Slechts de stumpers volgden na, want ze konden niet anders. Den overigen was evenwel - welk een haast ongelooflijke tegenstelling tot de 16e eeuw - het jurare in verba magistri te eenenmale vreemd zoodra zij hun vak zelfstandig konden beoefenen. Niet alleen waren zij elk op hun terrein

onafhankelijke artisten, ook als complex zijn zij scheppers van iets geheel nieuws. In dit opzicht stond in dien tijd onze groote schilderkunst vrijwel alleen en dorst zij, terwijl overal elders nog de Italianen-navolging, zij het in vaak zeer getransponeerden vorm, troef was, de nieuwe soorten van onderwerpen te schilderen, waarvan in het vorig hoofdstuk sprake was.

Dat onze groote schilders realisten waren in dien zin dat zij de hen bekende werkelijkheid tot grondslag namen, is een eigenschap, die zij met vele anderen van andere tijden en landen gemeen hebben. In hun realismezonder-meer ligt dan ook hun beteekenis niet. Wél is dit realisme van belang om de kracht, waarmede het de tegenstroomingen in ongelooflijk korten tijd vrijwel geheel te niet doet en om de beslistheid en vlugheid, waarmede het een eigen stijl - waarover zoo straks - weet te formuleeren. Het merkwaardigste van het verschijnsel is evenwel de wijze, waarop de Hollandsche kunstenaars realist zijn, in afwijking van alle andere realistische groepen. Potgieter spreekt van ‘de copieerlust des dagelijkschen levens’. Fromentin, die toch zoo mooi over onze schilders schreef als geen ander na hem, doet het al evenzeer voorkomen alsof een Hollandsch schilder tevreden was zoodra hij het door hem uit de omringende werkelijkheid gekozen onderwerp had afgebeeld. Maar, ditzelfde deed ook Dürer en deden de schilders van onzen achttiend' eeuwschen vervaltijd. Het is dan ook niet - Fromentin althans zou dit onmiddellijk toegeven - de realiteitsafbeelding die belangrijk is, maar de manier waarop ons hier het stoffelijke geestelijk wordt geopenbaard. Want ware deze niet belangrijk, dan zou men diengenen gelijk moeten geven, die - zooals Ruskin - op de oud-Hollandsche schilderschool, enkele meesters uitgezonderd, neerzagen met geringschatting, omdat deze niets anders doet dan met technische handigheid het dagelijksch leven afbeelden. Alsof de ‘oude Hollanders’ de voorloopers waren geweest van de fotografen! Wie de gave bezit om datgene, waarin een schilder boven de realiteit uitgaat, te ontwaren en beseft dat de kunst eerst daar begint waar de nabootsing eindigt, die vindt gemakkelijk den weg naar den waren geest onzer zeventiend'eeuwsche realisten, bij wie immers het belangrijke alleen maar ligt in het wezenlijke[150)].

De wijze, waarop de Hollandsche meesters de werkelijkheid tegemoet treden, wijkt in menig opzicht af van die, waarop dit toen elders geschiedde. Zij berust - W.J. Steenhoff heeft dit eens treffend gezegd - op een intimiteits-gevoel jegens de natuur[151)]. Onze schilders zoeken minder het schoone dan het dierbare. Zij worden door een geval getroffen, hetzij dit is een landschap, een stilleven of een persoon, een groep figuren of dieren. Hunne ‘sensualité d'artistes’ reageert daarbij zonder intellectueele bijgedachten, zonder ‘idées subtiles’, doch zuiver visueel[152)]. De weergave die

het resultaat is van deze inspiratie, berust op een zeer juist observeeren, analyseeren en tenslotte weer samenvatten van het onderwerp en is, behalve bij de portret- en stillevenschilders, in negen van de tien gevallen het resultaat van het uit het hoofd naar schetsen samenstellen van composities. Een ongelooflijk scherpe blik dus, een sterk analytische geest, een haast bovenmenschelijk herinneringsvermogen voor kleur, toon en stemming, voor kleine physionomische trekken, voor gebaren, houdingen en wat niet al behooren mede tot het gecompliceerd apparaat, waarmede deze schilders werken. Daarentegen missen zij de routine van het hanteeren van het meer verstandelijk samengesteld mechanisme der constructies van handelingen en ordonnantiën, van proporties en spieren, van versieringen en coloristische wetten, die hun zestiend'eeuwsche voorgangers in zoo hooge mate bezaten. Onze realisten zijn vrijwel uitsluitend aan eigen emotie en observatie overgelaten. Waar het voor verreweg de meesten ondoenlijk was, het brein te vullen met de kennis van heel de omgeving, van de scheepstuigages tot de tulpensoorten en van de boomtypen tot de reflexen van fluweel, laken en satijn, daar lag reeds op dit enkele punt de splitsing in soorten voor de hand.

De manier van de dingen te bekijken was wél gewijzigd! Ineens voltrok zich die verandering niet, maar toen zij eenmaal haar beslag had gekregen, werden de diverse onderwerpen dan ook weergegeven met een verdieptheid en een variatie, die haar weerga niet kent. De vijftiend'eeuwsche Noord-Nederlandsche tradities, schijnbaar verdwenen, bleken er nog te zijn en men zag de in ons inleidend hoofdstuk genoemde eigenschappen zich weer ontplooien. De groote liefde voor de werkelijkheid, het sterk ontwikkeld gevoel voor kleur, de meest geraffineerde toon-nuanceeringen, de zeer groote technische kwaliteiten van vroeger ziet men allengs weer opkomen en zich breeder en in grooter verscheidenheid ontwikkelen dan ooit te voren.

Evenwel, algeheel waren de 16e eeuwsche manieristische beginselen niet weggevaagd. Niet alleen zetten zij zich, schoon door de omstandigheden gewijzigd, voort in de academische richtingen, die het 17e eeuwsche Holland kent en die in een afzonderlijk hoofdstuk[153)] ter sprake zullen komen, maar ook de kring der realisten geniet de voordeelen van de wijze, waarop het Italiaansche vormenmateriaal hier te lande allengs was verwerkt. Al is hun kunst er ook bij uitstek een van gevoelen en kijken en niet een van bedenken, formuleeren en weten, toch zijn de academische vondsten, met name anatomie, perspectief en compositieleer, wel degelijk tot de meesten hunner doorgedrongen en door hen in hun observatie-methode en weergevingswijze opgenomen, waardoor veel van de vlotheid en de zuivere voordracht, die hen kenmerkt, te verklaren valt. De geheele kunstenaarsopleiding im-

mers was zoowel op het nateekenen van prenten naar Italiaansche en andere buitenlandsche Renaissance-meesters als op pleisterteekenen naar 'antycxe' koppen en beelden gebaseerd, waarnaast dan het teekenen naar de natuur en het leeren van perspectief en anatomie tot de 'fondamenten der conste' behoorden, die men gemeenlijk op omstreeks 15-jarigen leeftijd begon te leeren[154]. Men vindt in tal van schilders-inventarissen en op afbeeldingen van ateliers prenten, perspectief- en anatomie-boeken alsmede pleisterbeelden,

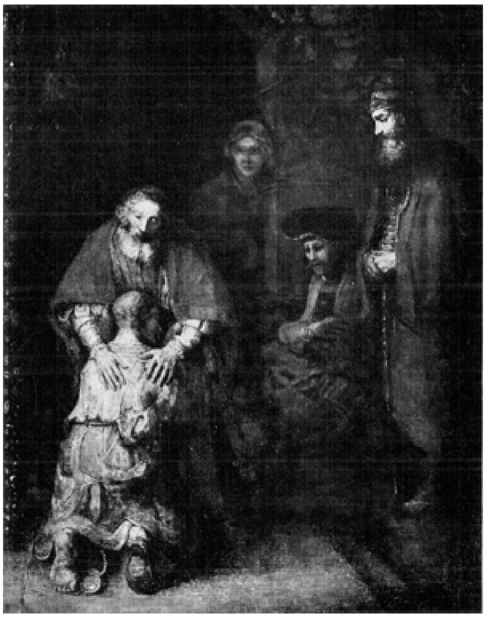
Afb. 38. Rembrandt ± 1636. De Gevangenneming van Simson. Frankfort a/M.

ook al hebben de werken dier schilders niets academisch of italianiseerends. Het behoeft nauwelijks gezegd, dat dit met het essentieele onzer kunst, die 'schilder'kunst was als weinig andere, niets uitstaande heeft.

Het woord 's c h i l d e r a c h t i g', dat onzen meesters voortdurend op de lippen lag, was voor wie buiten die opvattingen stond blijkbaar even typisch als onvertaalbaar. Wanneer Sandrart in zijn Teutsche Akademie (1675) den lezer het eigenaardige van Rembrandt's kunst wil uiteenzetten, doet hij dit aldus: 'Er hat aber wenig antiche Poetische Gedichte, alludien oder

seltsame Historien, sondern meistens einfältige und nicht in sonderbares Nachsinnen lauffende ihme wolgefällige und schilderachtige (wie sie die Niederländer nennen) Sachen gemahlet, die doch voller aus der Natur herausgesuchter Artlichkeiten waren'.

Zoo zoeken dan die realisten, de een gelokt door zijn liefde voor enkele voorwerpen, bloemen



Afb. 39. Rembrandt. De Terugkeer van den Verloren Zoon. Ermitage, Leningrad.

of vruchten, de ander door een boerderij onder boomen of door een vergezicht, een derde door zijn gave, een groep boeren te teekenen of een gelijkend portret te maken, in rustige, doorgaans opgewekte geestesstemming elk naar die formuleering, die hem het beste ligt. Zij doen dit op die bijzonder krachtige, expressieve manier, waardoor elk hunner meesterwerken zoo boeiend is en zij komen daarbij tot resultaten van de hoogste orde en van de meest uiteenloopende soort, de een langs den weg van atmosfeer, licht en koloriet (Vermeer), de ander door licht en atmosfeer alléén (van Goyen), een derde door sterke tegenstellingen van schitterend goud en sonoor rood (Rembrandt in zijn laten tijd), een vierde door de meest verfijnde saamgroepeering van zilveren en groene tinten (J. Ruisdael). Een stemming zoekend realisme derhalve, coloristisch geraffineerd en het licht en den toon der werkelijkheid in bewondering weergevend. Ingetogen is het bijna steeds. Weidsch is het zelden, huiselijk en intiem in hooge mate, romantisch bijna nooit[155)], aanstellerig nimmer. En evenmin houdt het van versiering, van toevoegingen aan de realiteit. In de portretkunst zoowel als

het genre-stuk van den bloeitijd vinden wij daarom slechts dan het elegante, wanneer hetgeen af te beelden viel ook waarlijk elegant was, wat niet al te vaak voorkwam[156]. Alle ware zwierigheid ontbreekt in onze groote kunst. Was dit uit afkeer van pracht en praal? Of uit reactie tegen het Italianisme? Of was het omdat de werkelijkheid onzen schilders voldoende scheen en hun 'copieerlust' hen gevangen hield? Of ontbrak het hen aan zwierigheid, of wel aan de fantazie, noodig om het gracieuse te bereiken? Wij gelooven, dat zoowel het een als het ander het geval was. Afkeer van praal is stellig een Noord-Nederlandsche trek. Het gebrek aan gracie in de kunstvormen gaat hier

Afb. 40. Paulus Potter 1649. De Berenjacht. Enkhuizen, Raadhuis.

samen met gemis aan zwier en bewegelijkheid in de werkelijkheid. Uiterlijk sterk bewogen tafreelen met levensgroote figuren heeft geen Hollander met succes geschilderd. Rembrandt en zijn leerlingen en zelfs Potter hebben er zich aan gewaagd, maar hun kracht lag elders. Rembrandt's Gevangenneming van Simson, hoe betooverend ook door de lichtwerking (afb. 38) schiet in dramatisch opzicht te kort. Niet in het uiterlijk maar in het innerlijk bewogene lag Rembrandt's kracht, waardoor hij in staat bleek tot scheppingen gelijk De Verloren Zoon (afb. 39) die een der meest aangrijpende uitingen is der schilderkunst van alle tijden. Potter's Berenjacht (afb. 40) is mislukt door 's meesters gebrek aan aanleg tot het schilderen van bewegelijke tafreelen. Zij is, vergeleken bij Rubens' geniale jachttafreelen (afb. 41) en zelfs bij het minder vlotte rennen van ietwat rheumatische honden achter een nog al tam hert, zooals de Vlamingen Snijders en de Vos die schilderen, een overschrijding der aan de Hollandsche capaciteiten gestelde grenzen.

Ons gebrek aan natuurlijken zwier blijkt ook doordien in onzen bloeitijd groote ruiterportretten, zooals de Vlaming Antonie van Dyck (afb. 43)

die had geschilderd, nagenoeg ontbreken. Wij bezitten er slechts weinige, die waarlijk groote kunstwerken mogen heeten, gelijk Rembrandt's man te paard van 1649 te Panshanger en diens ‘Poolsche Ruiter’ van 1655 in de collectie Frick te New York. Voor het overige bepalen onze kunstenaars, b.v. Adriaen van de Venne en Thomas de Keyser, zich tot het kleine formaat en trachten zij niet decoratief noch monumentaal, maar huiselijk en schilderachtig te zijn (afb. 42). Potter's monumentaal bedoelde levensgroote ruiterportret van Dirck Tulp (coll. Six) is feitelijk een kabinetstuk

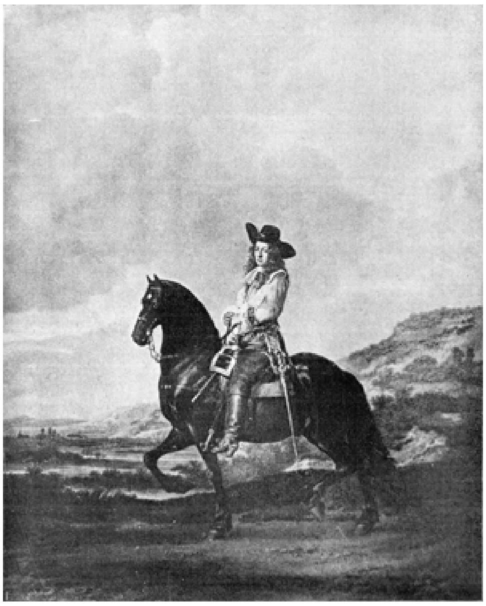
Afb. 41. Rubens, ± 1615 à 18. Leeuwenjacht. München.

in 't groot. Het werd een meesterwerk door zijn picturaal gehalte, zijn krachtigen toon, zijn stemmig, gedekt koloriet. Maar de allure is eer houterig dan zwierig (afb. 44).

Zoo lag dan het zwaartepunt onzer beste kunst niet in het elegante, noch in het monumentale[156a)]. Dit heeft ten gevolge gehad, dat onze groote meesters doorgaans niet hebben gepoogd, den internationalen barokstijl, die naar dit elegante en monumentale streefde, in Hollandschen vorm om te zetten. Hierdoor is het ontstaan van een eigen Hollandschen stijlvorm niet weinig bevorderd en bespoedigd. Immers vrijwel geen der zuiver Hollandsche kleinformaat-schilders en groote portrettisten is door den barok overheerscht: noch bij van Goyen of Jacob Ruisdael, noch bij Vermeer, de

Hooch of Terborch, noch bij Hals, Mierevelt of Carel Fabritius vindt men anders dan den Hollandschen stijlvorm.

Wat is er trouwens, zelfs nog heden ten dage, on-Hollandscher dan flatteeren? Typeerend voor de 17e eeuw is in dit verband dat Mierevelt alléén zijn voor Frankrijk bestemde beeltenissen ‘vergoelijkte’[157]. De portretten, die hier bleven, smukte hij niet noodeloos op: hij gaf de menschen gelijk hij ze zag, sober en zuiver geobserveerd. Dit voorbeeld geeft tevens antwoord op de vraag, of



Afb. 42. Th. de Keyser 1660. Pieter Schout. Rijksmuseum.

onze volbloed-realisten niet anders konden dan wel of zij niet anders wilden.

Om kort te gaan: onze eigen krachten waren sterk genoeg niet slechts om iets nieuws te scheppen, maar tevens om datgene wat wij van het vreemde niet wenschten of om andere redenen niet konden aanvaarden, te weren en daartegenover het eigene te stellen, dat geheel beantwoordde aan onzen huiselijken en beheerschten aard.

Men heeft dit wel eens nuchter genoemd en onzen kunstenaars gebrek aan levendigheid verweten. Is dit verwijt juist, dan moet men Rembrandt, Frans Hals, Jan Steen en heel den hen omringenden kring van schilders van levendige composities alvast uitschakelen en dan zou dus die onbewogen nuchterheid, dat uitsluitend tevreden zijn met het objectief naschilderen van hetgeen de schilder in ‘unpathetisch diesseitiger Anschauung’[158] dan toch maar de moeite waard vindt om vast te leggen - dan zou die nuchterheid in staat zijn geweest om het goddelijke voort te brengen, dat Vermeer ons schonk in de klare

stilte van zijn Gezicht op Delft en het mysterieuse van zijn Meisjeskopje. En is het soms geen verrukking, waarvan een Heda of Pieter Claesz getuigen in de liefdevolle weergave der voorwerpen hunner stillevens?

Getuigt een landschap van Van Goyen of Ruisdael, een interieur van Metsu of Terborch van nuchterheid en gebrek aan levendigheid? Is niet elk belangrijk schilderij uit onze 17e eeuw de uiting van innerlijke spanning en bewogenheid? Het is niet de dorheid van gemoed, maar de zin voor het intieme, die velen belet uiterlijk bewegelijk te zijn. Zeer zeker, de uiterlijke bewegelijkheid ontbreekt in geheele reeksen van Hollandsche schilderijen, waar menigeen die zou verwachten, en dit is misschien de reden, waarom men van gebrek aan levendigheid spreekt. Wij denken hierbij aan schilderijen gelijk de musiceerende gezelschappen van Terborch, die, vergeleken bij dergelijke tafreelen van Jan Steen of Adriaen van Ostade, wat de uiterlijke actie betreft levenloos schijnen in de oogen van hem, wien onze aard vreemd is, maar die terdege vervuld zijn van die Hollandsche muzikale innigheid, die juist Terborch, Metsu en Vermeer voor altijd wisten vast te leggen. Wij denken aan de stillevenachtige rust in zoo menig figuurstuk van diezelfde meesters en van Frans van Mieris of de Hooch: briefschrijvers, een jongeling die een glas wijn aanbiedt aan een meisje, een rookend officier. Hoe fijn geobserveerd zijn daar iedere gelaatstrek, ieder gebaar, iedere kleine beweging. Hoe veel wordt ons daar verteld, zonder een zweem van romantiek of lyriek! Dit alles is noch nuchter, noch ontbreekt er de levendigheid in, wanneer men het maar op de juiste wijze beschouwt en wanneer men vatbaar is voor de genietingen van schilderachtige interpretatie.

De beschouwingen over de groote rol, die de licht-schildering ten onzent speelt, worden doorgaans ingeleid met de opmerking, dat in onze kunst het licht-donker van groote beteekenis is. Men geeft daarbij dan gemeenlijk toe, dat reeds Leonardo († 1519), Correggio († 1534) en later Caravaggio († 1609) en Elsheimer († 1620) in dat opzicht meesters waren. Inderdaad, het zien der dingen op deze wijze was niet nieuw en het lichtdonker als zoodanig behoort tot de karaktereigenschappen maar niet tot de nieuwigheden van onze schilderkunst. Het is hier te lande zoo oud als de kunst van Jan van Eyck. Evenwel, er treedt in de 17e eeuw ten onzent in de wijze, waarop het licht-donker-beginsel wordt toegepast, een nieuwe variant op. Deze is, zien wij juist, de resultante van de 15e eeuwsche tradities (Geertgen, Gerard David) en de Italiaansche invloeden (Caravaggio, Elsheimer). Na door Rembrandt het scherpst en het meest principieel te zijn geformuleerd, blijft dit 'clair-obscur' van omstreeks 1635 tot 1670 een der meest typische eigenschappen van een groot deel der Hollandsche schilde-

rijen[159]. Er zijn evenwel ten onzent in dien tijd ook tal van groote meesterwerken ontstaan, wier opzet niet van eenig licht-donker-beginsel uitgaat. Bij Saenredam b.v. of in Vermeer's Gezicht op Delft heerscht een gedempt, effen licht, in menig doek van Aelbert Cuyp treft ons de felle zonneschijn (afb. 37). Daarentegen treft ons in menigen Jan Steen, in menigen Avercamp de onverschilligheid voor den lichtval en het overheerschen van den

Afb. 43. Ant. van Dyck. Prins Thomas van Savoye. Turijn.

toon alleen. Toch zegt men doorgaans zoowel van Vermeer en Cuyp als van Steen en Avercamp, en dus van schilderijen, waar in het algemeen de overgangstinten, halve schaduwen en lichten een rol spelen en waarin daarmede een toon-eenheid is verkregen, dat het ‘licht-donker’ een belangrijke factor ervan is. Brengt men dergelijke verschijnselen alle onder het begrip ‘lichtdonker’[160], dan kan men dit inderdaad als een voor onze groote kunst typischen variant beschouwen, doch dit leidt eigenlijk tot begripsverwarring.

Op het punt van k l e u r wordt onze kunst door andere geëvenaard, maar het Hollandsche koloriet is niet het mindere van dat der Venetianen of der primitieven en biedt zelfs, wanneer men de Hollandsche school van dien tijd als geheel overziet, van Van Goyen tot Rembrandt, Vermeer en Hobbema, een grooter rijkdom aan variëteiten. Want het koloriet ten onzent kent geen schema's en ieder realist groepeert de kleuren naar eigen verkiezing[160a].

'De wijze van natuur-observatie der Hollandsche kunstenaars leende zich bij uitstek tot het schilderij van bescheiden afmeting, het kabinetstuk of 'tableau de chevalet'. Dit is hetgeen men telkens weer ziet geconstateerd. Inderdaad, het meerendeel onzer schilders, met uitzondering van de academisten, grootfiguur-, bijbel- en historieschilders en schilders van portretgroepen, stonden ietwat vreemd voor het zeer groote formaat. Hoe is dit te verklaren? Wanneer

Afb. 44. Paulus Potter 1653. Dirck Tulp. Verzameling Six, Amsterdam.

men bedenkt, dat de meeste onder hen zich aangetrokken gevoelden tot een geacheveerde techniek meer dan tot een decoratieve, en men bovendien aanneemt dat, ondanks invloeden van buiten, in de zestiende eeuw toch middeleeuwsche kiemen onzer eigen landskunst waren blijven voortleven, terwijl het monumentale ten onzent zich nooit behoorlijk had ontwikkeld, dan schijnt dit wel een afdoend antwoord op de vraag. Maar er werkten nog andere factoren mede, met name de inrichting der huizen, in vele waarvan voor meer schilderijen van eenigszins grooten omvang niet voldoende ruimte ter beschikking stond.

Er is inderdaad door de bedoelde meesters buitengewoon veel in 't klein geschilderd en zeer weinig in groote afmetingen. De Stier van Potter, van Goyen's gezicht op Den Haag, Camphuysen's veestuk in het Museum te Cassel en Berchems Pastorale in het Mauritshuis met nog enkele weinige andere doeken vormen vrijwel het eenige wat de landschap- en dierschilders in zeer groot formaat hebben tot stand gebracht, terwijl ook het stilleven doorgaans niet streeft naar het grootsche en monumentale dat Fijt en

Afb. 45. Jan Steen. Soo d'Ouden songen, soo pypen de Jongen. Mauritshuis.

Snijders in de Zuidelijke Nederlanden hadden bereikt, en wij ook nergens ten onzent - behalve dan bij de academici, b.v. Honthorst en Moeyaert, en een enkele maal bij Pot (afb. 85 en 86) - het genrestuk in levensgroote figuren zien verschijnen. De grootste figuren op een Hollandsch genrestuk uit den bloeitijd zijn, voorzoover mij bekend, die op Jan Steen's Soo d'Ouden songen (afb. 45), maar deze zijn nog niet eens levensgroot. Ook de omvang van dit doek mag, vergeleken bij dergelijke voorstellingen van meesters als Jordaens (afb. 46), waarlijk bescheiden heeten. In 't algemeen krijgt men den indruk, dat den meesten schilders het bescheiden formaat beter afgaat en dat het meer beantwoordt aan hun verlangens.

Voorts valt te constateeren dat, hoewel het formaat der voor de woningen bestemde schilderijen allengs grooter kon worden naarmate men de huizen ruimer ging bouwen, toch de afmetingen der schilderijen slechts voor een gering percentage dien groei medemaakten. En al hebben dan ook vooral onze landschapschilders, met name J. Ruisdael, A. Cuyp, Ph. Koninck en

Afb. 46. Jacob Jordaens. Drie Koningen Feest. Weenen.

Hobbema wel eens tamelijk groote, zij het dan ook niet reusachtige doeken geschilderd, toch blijven deze meesters in hoofdzaak het kleinformaat verkiezen.

Het spreekt vanzelf, dat dit alles niet geldt voor het grootfiguur en de decoratieve kunst. Want voor deze soorten, die op zoo geheel andere grondslagen zijn opgebouwd en voor wier afmetingen bijzondere eischen werden gesteld, bestonden ook geheel andere problemen. Slechts de zwakke broeders blijken hier onbekwaam om in groote composities eenheid te bewaren. De heel grooten, met name Hals en Rembrandt, en meesters gelijk J. de Bray, van der Helst, van den Tempel, Bol, Flinck en anderen doen terdege blijken van routine bij het schilderen in groot formaat. Ook later hebben met name G. de Lairesse, M. d'Hondecoeter en Jan Weenix geen omvangrijke opdracht te zwaar geacht. Juist hun beste werk, waaraan vele nieuwe decoratieve eischen werden gesteld in verband met het veranderd interieur der Amsterdamsche huizen, wordt gekenmerkt door een groot gemak in

't componeeren en door een soepelheid der omtrekken, die reeds aan invloed van den Franschen smaak is toe te schrijven.

Hetgeen onze groote realisten van den bloeitijd gemeen hebben in vorm, lijn en kleur, dus m.a.w. de uiterlijke stijlvorm, is even moeilijk te omschrijven als gemakkelijk te onderkennen. Onze stijl wijkt in zijn zuivere uitingen algeheel af van hetgeen elders in Europa gemaakt was of werd:

Afb. 47. Ant. van Dyck 1628. Anna Wake. Mauritshuis.

hij is geheel vrij van vorm-conventies. Het verschil schuilt vooral in zijn anti-barokken aard. De bewegelijke, vloeiende lijnen, de plastische vormen en de blijde, doorschijnende kleuren van Rubens en van Dyck, van heel de Vlaamsche kunst, die een dertig jaarvroeger haar hoogtepunt bereikte dan de onze, hadden hier weliswaar invloed, maar niets daarvan is definitief opgenomen in de hoogste uitingen onzer schilderkunst. Ook de Italiaansche barok vindt hier - behoudens bij de academici en bij decoratief werk - geen weerklank. De zuiver Hollandsche vorm is sober, het koloriet is schilderachtig in dezen zin dat de lokale kleuren gebroken zijn en het geheele palet gedempt. Zelfs bij Hals is dit het geval. De opzet van het meerendeel der composities is eer hoekig dan rondend, eer eenvoudig dan gecompliceerd. De toets is, hetzij hij vlot is of rustig, hetzij breed dan wel gedetailleerd, niet van decoratieven aard en men krijgt den indruk, alsof - met uitzondering van de groote doeken van Hals en Rembrandt - het voltooien zelden uit de vrije hand is geschied, maar dat deze daarbij vrijwel steeds op den 'maalstock' rustte.

Schijnbaar gaat deze stamelende omschrijving niet in allen deele op. Inderdaad blijkt uit een reeks werken van Rembrandt, die min of meer barok van opvatting zijn (b.v. de Nachtwacht en de voor Frederik Hendrik geschilderde reeks van tafreelen uit het Lijden van Christus[161)], dat deze kunstenaar wel degelijk naar de exotische vormen keek. Doch juist de wijze, waarop Rembrandt zich hier met het internationale stijlrhythme meet en de vorm, waarin

Afb. 48. P. Moreelse 1627. Damesportret. Mauritshuis, bruikleen Bredius.

hij dit transponeert, zijn zuiver Hollandsch. Ook de vormgeving van Van der Helst, hoezeer geboren uit den zucht om elders gebruikelijke vlottere vormen te evenaren, is in hare bezwaarlijkheid en onechte bewegelijkheid evenzeer een toonbeeld van Hollandschen stijl als de à la française geschilderde portretten van Maes en Netscher. Zelfs de Luiksche Amsterdammer Lairesse - en in de 18e eeuw de Witt - zijn stilistisch Hollanders in vergelijking tot b.v. Veronese en Tiepolo. Slechts een M. d'Hondecoeter, Jan Weenix en enkele onzer latere behangselschilders vertoonen een grooter en gemakkelijker aanpassing aan de internationale vormgeving, maar toch verraden ook zij in hun weinig breeden toets en in hun wat zwaar-op-de-handsch koloriet reeds bij den eersten oogopslag hun Hollandschen aard.

Tot recht begrip van hetgeen wij bedoelen en vooral om het v e r s c h i l t u s s c h e n d e N o o r d - e n Z u i d - N e d e r l a n d s c h e v o r m g e v i n g aan te toonen, mogen eenige voorbeelden dienen. In de eerste plaats stellen wij (afb. 48) het in 1627 door Paulus Moreelse geschilderde damesportret tegen-

over het 1628 gedateerde portret van Anna Wake door A. van Dyck (afb. 47). Van Dyck's meesterstuk is een en al gracie: een bijkans vorstelijke houding. Evenwel hij geeft een zeer weinig geïndividualiseerd uiterlijk en duidt meer de verschijning aan dan het karakter. De techniek is zeer los en weinig detailleerend. De handen b.v. zijn meer decoratief en fraai dan precies en karaktervol behandeld. Daarentegen is bij Moreelse opvallend het bijzonder

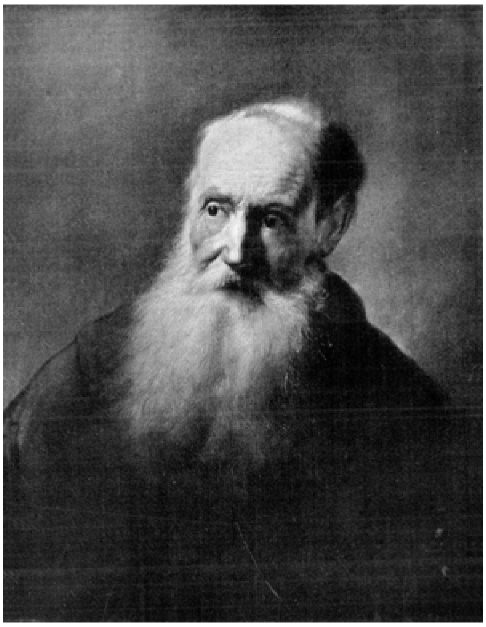
Afb. 49. Jan Lievens. De Schilder zelf. Londen.

innemende, sterk persoonlijke optreden der afgebeelde in een bepaalde stemming, het momenteele derhalve. In tegenstelling tot van Dyck treffen ons de zeer minutieus behandelde details (waarbij de waaier voor den schilder al even belangrijk was als de gelaatsuitdrukking), de bijzondere opvatting van den lichtval en eindelijk de ietwat plompe houding, niet verfraaid volgens een algemeenen schoonheids-norm, niettegenstaande deze houding blijkbaar door van Dyck's manier is geïnspireerd. En terwijl bij van Dyck alle omtrekken ietwat gekruld of gebogen zijn, de punten der kant opgewipt of neergeslagen in bochtigen zwier, de pols en handpalm soepel, de waaier wuivend, blijft bij Moreelse alles strak en komt zelfs bij dezen meester, die toch in zijn historiestukken geheel en al Italianiseerend is, niet de gedachte op om een naar de natuur gemaakt portret anders dan op eigen, Hollandsch realistische wijze te schilderen, al stelde hij zijn model ook volgens van Dycksch recept.

Een tweede vergelijking betreft twee werken van Rembrandt's Leidschen leerling Jan Lievens. Het eerste, een jeugdwerk van omstreeks 1630 (afb. 50),

is geheel in Rembrandtieke licht- en toonwaarden en zachte omtrekken, doch met scherpe, onderstreepende toetsen behandeld. Het tweede (afb. 49), dat uit zijn Antwerpschen tijd dateert, is geschilderd op de internationale flatteerende, onrustige en weinig individualiseerende hoofsche manier, met blijde kleuren.

De Hollandsche en de Vlaamsche stijlvorm hebben over en weer invloed gehad. Meesters, die



Afb. 50. Jan Lievens, Grijsaard. Mauritshuis.

uit het buitenland naar hier komen, verhollandschen voor een goed deel en aan hun kunst blijven de kenmerken van hun verblijf hier te lande (verdieping van den toon en veredeling der techniek) tot het laatst zichtbaar, gelijk b.v. het geval is met den Vlaming Adriaen Brouwer en met de Duitschers Jurriaen Ovens en Joachim von Sandrart. Omgekeerd hebben b.v. de Leidenaars Jan Davidsz de Heem en Jan Lievens, alsmede de Haarlemmer Soutman door hun verblijf in Antwerpen hun stijl goeddeels vervlaamscht.

Eén punt is er, waarop de Hollandsche schilders van alle richtingen even sterk zijn, nl. de techniek van het schilderen. ‘La Hollande n'a rien imaginé, elle a miraculeusement bien peint’, zegt Fromentin, niet zonder eenige overdrijving wat betreft de eerste helft van dezen uitroep[162)]. En een ander Franschman, die op dezelfde wijze reageert op sommige hoedanigheden, die de zonen van het land van Boucher en Watteau nu eenmaal in onze kunst niet verkroppen kunnen, schrijft: ‘tout l'esprit de cette peinture

est dans l'exécution'[163]. Deze en dergelijke uitingen - zij zijn niet te tellen - raken een der kernen van het esthetisch gehalte onzer kunst, nl. dat in deze gevallen het technisch kunnen-alléén den beschouwer in extase brengt. Het gaat bij onze kunst inderdaad voor een goed deel om het 'hoe', niet om het 'wat', maar - in de vorige bladzijden was hier sprake van - er ligt in het 'hoe' toch nog iets anders besloten dan techniek-alléén. Dit vergeten deze al te eenzijdige bewonderaars onzer groote kunst wel eens.

Zelfs zij, die niet in staat zijn van onze schilderkunst te genieten, moeten toegeven, dat zij technisch onnavolgbaar hoog staat. Zij had, laat ons dit in het oog houden, op dit punt een eeuwenlange ontwikkeling achter den rug. In de 16e eeuw had zij enkele buitenlandsche nieuwigheden in zich opgenomen, waarbij het exacte en minutieuse weliswaar niet algeheel te loor was gegaan, maar waardoor toch de oude scherpe fijnheid voor een meer naar het decoratieve gaanden toets had plaats gemaakt, zoodat een romanist gelijk Maerten van Heemskerck, wien de 15e eeuwsche techniek ten eenenmale vreemd was, bij het aanschouwen van 'primitieven' vol bewondering kon vragen, 'wat mogen deze menschen gegeten hebben!'[164].

In de 17e eeuw leefde in de Noordelijke Nederlanden de 15e eeuwsche technische traditie weer op en zoo vindt men vele punten van overeenkomst met de 15e eeuwsche Hollandsche kunst in behandeling van paneel, gebruik van penseelen, wijze van lichten opzetten en glaceeren, enz. Maar de scherpte van het 15e eeuwsche werk ontbreekt. Hiertegenover staat, dat de technische verscheidenheid in de 17e eeuw veel grooter is, al ware het alleen maar omdat naast het paneel het doek een groote plaats inneemt en omdat zich naast de rustige miniatuurachtige, doch pittige manier (in de goede beteekenis van het woord, dus niet die van Dou maar b.v. die van Terborch) een miniatuur-achtig kruimige manier vertoont (Potter, enkele werken van Vermeer) en voorts een techniek in vloeiende vlakken en puntige toetsen (Frans Hals, Cuyp), een manier van meer teekenen dan schilderen (Avercamp, Buytewech, een deel van het oeuvre van van Goyen) en een zeer breede, met die van het 19e eeuwsche impressionisme vergelijkbare, nauwelijks glaceerende en meest in de natte verf werkende techniek (Rembrandt en zijn school). Daarnaast ziet men nog weer de gladde, decoratieve techniek van M. d'Hondecoeter en dergelijke meesters en de vrijwel op zich zelf staande, op vlakken en pointillé ingestelde werkwijze van het meerendeel van Vermeer's meesterstukken.

Het d e c o r u m d e r t e c h n i e k werd door onze schilders zóó bijzonder hoog gehouden, dat wie op dit punt niet goed beslagen was, niet voor vol werd aangezien. Hij mocht geen 'meester' zijn en was uitgesloten van het gildeverband, zoodat hij ook niet buiten de vrije markten mocht verkoopen.

Natuurlijk was het gevolg van het zóó uitnemend verstaan van het handwerkelijk deel der schilderkunst, dat er eveneens zeer goed werd geschilderd door personen, die als kunstenaar niets hadden mede te deelen. Derhalve vindt men vaak weergaasch knap gedaan geesteloos werk en ziet men meer dan eens op een of andere voorstelling, die als geheel verre van aanlokkelijk is, ergens een prachtig gedane partij: een stilleven, enkele bloemen, een goed geslaagd gewaad. Zelfs menig overigens zouteloos doek onzer academisten kan in zulke details een schilder van heden nog evenzeer in verrukking brengen als in 1875 den schilder Fromentin.

Waarlijk, duivelskunstenaars waren onze meesters in het technisch deel van hun bedrijf! De hand stond hen inderdaad geheel anders dan welken lateren meester ook. Soms is het werk wel eens weinig vlug en vlot, maar des te positiever, expressiever, pittiger, hartiger; en dan getuigt het van nauwgezetheid en geduld naast een teedere, hartstochtelijke liefde voor het métier-zelf, die meeslepend werkt.

Hier mogen in 't kort enkele beschouwingen over het toenmalig schilder-métier volgen. Het materiaal, waarop gewerkt wordt, bestaat in den beginne doorgaans uit eikenhout, soms, in navolging der Vlamingen, uit koper. Dit laatste is hier te lande nooit recht in zwang gekomen en op den duur nagenoeg alleen voor miniatuurportretten in gebruik gebleven. Het eiken paneel daarentegen was hier zeer in trek. Evenwel, hoe breeder schilderlinnen men wist te vervaardigen en hoe minder banen men dus voor groote doeken behoefde aaneen te naaien, des te meer raakten de uit verscheiden planken aaneengevoegde paneelen, waarop vóórdien werd geschilderd, in onbruik. Immers, het aaneenlijmen van twee of meer planken had groote bezwaren en zoo handhaafde zich op den duur slechts het uit één plank bestaand paneel. Men verbaast zich vaak, hoe het mogelijk is geweest, de vaak zeer breede paneelen uit één stuk te vinden - zonder kwasten en met een prachtig verloop van den nerf - waarop zoo menig kostelijk stuk is geschilderd.

De paneelen werden aan de vier zijden afgeschuind, een nog uit de zestiende eeuw overgebleven traditie, want de afschuining was oorspronkelijk bedoeld om het paneel in te laten in de sponning der omlijsting.

Het doek bestond uit linnen van verschillende draad-dikte. Voor het zeer weinig voorkomende fijne werk van kleinen omvang werd zeer fijn linnen gebruikt, voor groot decoratief werk linnen met een dikken draad, omdat dit als een vrij groot gewicht kwam te hangen aan het houten raam, waarop het doek (zonder spieën) werd gespannen.

Ook kent onze 17e eeuw het schilderen op doek, geplakt op paneel, maar dit op den duur tot moeilijkheden leidend procédé, dat ook later een zeldzaamheid is gebleven, is niet populair geworden.

De oppervlakte van paneel, koper en doek, hetzij dit groot is of klein, is steeds zóó glad en effen gemaakt als mogelijk is met de den schilders ten dienste staande middelen van plemuren en gladschuren. Op enkele uitzonderingen na (Hals, Rembrandt en enkele zijner leerlingen) gebruikten onze schilders de eigenaardigheden van het doek niet om die mede te doen spreken bij het effect der schildering. Het schrapmes schijnen zij niet te hebben gekend, wèl daarentegen het tempermes.

In het algemeen wordt ten onzent in dien tijd een schilderij als volgt behandeld. Het paneel of doek wordt met een laag plemuur (pijpaarde en loodwit) bestreken en afgepuimd[165)]. Aldus ontstaat een witte of lichtgrauwe ondergrond[166)] en daarop wordt, hetzij nauwkeurig, hetzij in groote trekken, de compositie geteekend, bij klein werk meestal met den loodstift, bij grooter werk meer dan eens met wit krijt, roodaard of een zeer dunne witte of bruine verfstof. Bij vlotte, rake studies werd - gelijk trouwens vanzelf spreekt - dadelijk met de olieverf begonnen.

Na de voorteekening begon het zoogenaamde ‘dootverven’, het aanleggen der compositie, d.w.z. dat de lichte en donkere partijen elk in hun toonwaarde werden opgezet. Daarna volgde als derde en laatste faze het ‘opdoen’ of ‘opmaecken’, d.w.z. het voltooien der valeurs, het opzetten der lichten en het definitief uitwerken der details.

Op dit schema als grondbeginsel - dat trouwens het internationale was en reeds in de middeleeuwen bestond - komen tal van variaties voor, in schier eindelooze individueele verscheidenheid. Immers, de voorteekening van den een is gedetailleerder dan die van den ander en terwijl het opmaecken bij sommigen in niet veel meer bestaat dan in het aanbrengen van een enkele toets hier en daar, beteekent het voor anderen een minutieus glaceer-procédé, dat dagen in beslag neemt. Ook blijft de eene schilder van het begin tot het einde bij zijn aanvankelijk plan, terwijl weer anderen tijdens het werk onderdeelen wijzigen, hetgeen vaak aan nog heden zichtbare overschilderingen valt te constateeren. Zoo vertoont het Gezicht op Delft van Vermeer op den voorgrond de resten van een mannetje, dat door den kunstenaar blijkbaar is weggewerkt omdat het effect van het geheel er door werd gehinderd. Dergelijke ‘repentirs’ zijn in onze schilderkunst geen zeldzaamheid.

Het belang van de voorteekening met betrekking tot de schildering is eveneens zeer verschillend. Zoo teekent b.v. Avercamp het geheele schilderij, figuur voor figuur, vrij gedetailleerd in loodstift en verf, alvorens hij met doodverven begint, waarbij dan de glaceerende kleuren een groote plaats innemen. Dou doet iets dergelijks, doch voert de teekening minder ver door. Bij Hals constateert men een vlotte, hoekige, zeer schetsmatige

voorteekening, vermoedelijk met krijt of verf, die slechts de hoofdzakelijke omtrekken aangeeft en ruimte laat voor alle wijzigingen, die zich tijdens het schilderen kunnen voordoen. Na de schets doodverft Hals het geheel en daarna schildert hij dadelijk alles af, met de details incluis. Dit vertelt ons reeds Houbraken en men kan het duidelijk aan de schilderijen zien. Door onze landschapschilders zijn vele luchten zonder eenige voorteekening onmiddellijk op de plemuur geschilderd en in de natte verf voltooid, terwijl het landschap-zelf in twee of drie stadia is behandeld. Hoe verschillend men werkte, blijkt uit het bekende verhaal van Houbraken (I 166) over den wedstrijd tusschen van Goyen, Knibbergen en Porcellis. Onder onze genreschilders waren er (b.v.P. de Hooch), die eerst het geheele interieur zonder de figuren afschilderden om er ten slotte de figuren in te zetten. Rembrandt en zijn leerlingen (in de technische beteekenis van het woord) huldigden in de jaren na ± 1640 een techniek, die zeer veel inbreuk maakte op de tradities. Vaak wordt door deze meesters van onderschildering afgezien, terwijl tijdens het werk ettelijke veranderingen worden aangebracht, die belangrijke overschilderingen en omwerkingen ten gevolge hebben. Soms worden plekken van het doek geheel onbeschilderd gelaten, hetgeen menigen academicus de haren te berge moet hebben doen rijzen. Glaceerende verven worden in die techniek veel minder gebruikt dan in de andere.

Het gebruik der verven is niet gedurende de geheele 17e eeuw hetzelfde. Bepaalde groenen, rooden, blauwen en gelen zijn in de eene periode meer, in de andere minder in zwang, zulks veelal in verband met de zich wijzigende coloristische preferenties, die gelijken tred houden met de kleurwijzigingen in kleederdracht en woning-inrichting.

Het vernissen geschiedt bijna steeds kort na het drogen der schildering. Over de vernis heen hebben onze oude meesters nooit geschilderd. Ook hebben zij nimmer een andere dan blanke vernis aangebracht noch is het ooit hunne bedoeling geweest, dat hunne schilderijen zouden vergelen, verbruinen en vervuilen. Degenen, die meenen, dat dit wel het geval was, vormen zich een valsche voorstelling van de toenmalige opvattingen der kunstenaars en liefhebbers[167)].

Men kan doorgaans aan oud-Hollandsche schilderijen, toonbeelden als zij zijn van meesterschap in een weinig gecompliceerde schilderwijze, nauwkeurig aflezen, hoe zij technisch zijn opgebouwd. Bij het nagaan van de wijze, waarop die schilderijen zijn gemaakt, ga men evenwel niet - gelijk maar al te vaak geschiedt - van de algeheel afwijkende hedendaagsche technieken uit.

Uit al hetgeen hierboven is gezegd zal het den lezer duidelijk zijn, hoe moeilijk het is het karakter onzer 17e eeuwsche schilderkunst onder woorden te brengen, zelfs wanneer men daarbij het academisme en Italianisme uitschakelt. Dit komt omdat onze kunst in dat korte tijdsbestek, hoewel in hoofdzaak zichzelf blijvend, zich toch weer in onderdeelen vervormt op een wijze, die voor diverse groepen van kunstenaars en ook weer voor menig kunstenaar op zichzelf verschillend is. Wij zullen de hoofdzakelijke veranderingen trachten te omschrijven en daartoe beginnen met de globale karakteristiek van de drie tijdperken, waarin hier, voor het gemak van den lezer, de geschiedenis onzer 17e eeuwsche schilderschool moge worden verdeeld. Een nauwkeurige rubriceering is onmogelijk, maar een globale is noodzakelijk ten einde houvast te hebben bij het beschouwen van den ontwikkelingsgang.

Men kan wel zonder tegenspraak vaststellen, dat onze schilderkunst in dien tijd heeft beleefd een tijdperk van opkomst, een van bloei en een van verval.

Het eerste tijdperk, dat der opkomst, begint in de laatste jaren der 16e eeuw, wanneer na de Spaansche beroerten meerdere rust en welvaart beginnen te heerschen. Dit tijdperk duurt tot ± 1635. Het brengt de samensmelting der Noord- en Zuid-Nederlandsche elementen, in het eerst nog met eenige weifeling in den stijl der zee- en landschapskunst en van het stilleven (die nog Vlaamsche trekken vertoonen), maar met des te grooter zekerheid in de portretschildering. Wij noemen hier C. Ketel, geb. 1548; Mierevelt, geb. 1567; Frans Hals, geb. 1580 à 81. Van historie-schilderkunst is nog slechts in bescheiden mate sprake, omdat groote opdrachten ontbreken. De bijbelschildering begint zich reeds eenigszins te ontwikkelen (Pieter Lastman, geb. 1583). Schilders van stadsgezichten en realistische kerkinterieurs zijn er nog nauwelijks en het dierstuk (Savery, geb. 1576) beweegt zich, behalve in de paardenschildering, nog evenmin in zuiver realistische richting. Evenwel wordt in deze jaren, vooral door Frans Hals, Esaias v.d. Velde (geb. ± 1590), Adriaen van de Venne (geb. 1589), Buytewech (geb. 1591 of '92) en Dirck Hals (geb. 1591) het genrestuk reeds tot ontwikkeling gebracht. Het academisme in Haarlem weifelt en dat in Utrecht bloeit onder leiding van A. Bloemaert (1564-1651) en G. Honthorst (1590-1650).

De gebeurtenissen in dit eerste tijdvak, dat duurt tot den tijd waarin Rembrandt's invloed doordringt, bestaan in hoofdzaak in het veldwinnen der nationale realisten. De Haarlemsche en Utrechtsche academici zijn weldra niet meer de alleen-heerschers en evenmin duurt de Zuid-Neder-

landsche barokke invloed lang, terwijl de productie van Vlaamsche landschappen, in Amsterdam in 't eerst der 17e eeuw van bijzondere beteekenis, reeds omstreeks 1625 grootendeels is vervangen door Hollandsch werk. Om kort te gaan: het nationaal realisme, dat op het terrein van het portret geen moeilijkheden had ondervonden, breekt zich ook op de andere gebieden geleidelijk baan en doet zelfs reeds het Hollandsch genrestuk geboren worden. Aldus is omstreeks 1635 het overwicht der nieuwgeboren nationale realistische schilderkunst een feit.

In den schilderij-opzet dezer realisten gaat, anders dan in den bloeitijd, het teekenachtige nog boven het schilderachtige, terwijl de warme toon en de weergave van het licht, die den bloeitijd kenmerken, in de periode van opkomst nog verre van algemeen zijn. In tal van schilderijen overheerschen nog te veel de ongebroken kleuren. Met uitzondering van het werk van Hals, Porcellis en enkele weinige anderen is het meeste uit dien tijd nog niet genoeg ‘uit de verf’. In de formaten der schilderijen heerscht nog veel Vlaamsche traditie: naast de later gebruikelijke ziet men er die zeer laag en lang zijn, ook ronde, ruitvormige en ovale, achthoekige en van boven afgeronde.

In het algemeen kan men zeggen, dat in het eerste tijdperk de Hollandsche kracht en ernst aan het woord zijn. Het is een periode van loutering, van opnieuw zoeken en ontdekken der schoonheid in de werkelijkheid. Het zestiend'eeuwsch besef, de minderen te zijn der groote Italianen, maakt bij de 17e eeuwsche jongeren plaats voor een gevoel van eigenwaarde en van het goed recht hunner persoonlijke opvattingen. Het trekken naar Italië is weldra niet meer regel en vermindert met den dag. In dit tijdvak, waarin het dramatische terzijde gedrongen wordt door het beschrijvend epische, worden groote nieuwe problemen gesteld en gaat men arbeiden aan hunne oplossing. In menig opzicht ontbreekt hier nog de vorming. De composities zijn daarom nog vaak kinderlijk en menig schilderij geeft meer een opsomming dan een weloverwogen samenstelling.

Van de oudere, nog in de 16e eeuw geboren meesters uit dit eerste tijdperk mogen, ter oriënteering, na de reeds genoemde nog enkele worden vermeld: de portretschilders Moreelse (1571-1638), Ravesteyn (± 1572-1657), van der Voort (± 1576-1624), Elias (1590 à 91-± 1650 à 56), Corn. Janssens v. Ceulen (1593-± 1664), Jac. Gerritsz. Cuyp (1594-na 1651), de Keyser (1596 of 97-1667) en Verspronck (1597-1662); de historieschilders Bramer (1595-1674) en Moyaert (1592/3-1655); de landschapschilders Arent Arentz (1585-1635), Avercamp (1585-1634), Hercules Seghers (± 1590-± 1645), Pieter Molyn (1595-1661) en Jan v. Goyen (1596-1656); de landschap- en figuurschilders Adr. van de Venne (1589-1662) en Esaias van de Velde

(± 1590-1630); de zeeschilders Vroom (1566-1640) en Jan Porcellis (vóór 1584-1632); de architectuurschilders van Bassen (± 1590-1652) en Saenredam (1597-1665); de stillevenschilders Pieter Claesz (± 1596-1661) en Heda (1594-na 1678).

Vele van deze meesters werkten nog in den bloeitijd onzer kunst. De meeste onzer grootste meesters zijn in den tijd van opkomst geboren: in 1601 Simon de Vlieger, in 1602 vermoedelijk Salomon Ruysdael, in 1603 Aert van der Neer, in 1606 Rembrandt en Jan Davidsz. de Heem, in 1608 of '09 Backer, in 1609 Judith Leyster, in 1610 Adriaen van Ostade, in 1611 Willem van de Velde de Oude. In het jaar 1613 zagen Dou en van der Helst het levenslicht en volgende jaren schonken ons Flinck (1615), Bol (1616), Terborch en de Witte (beiden 1617), Ph. Koninck en Wouwermans (1619). Het jaar 1620 is het geboortejaar van Cuyp, Berchem, van Beyeren en Brekelenkam, en 1621 dat van Isaac v. Ostade, G.v.d. Eeckhout, Allart van Everdingen en Kalf. In 1622 volgen Carel Fabritius en Dujardin, in 1624 of '25 Jan van de Cappelle, in 1626 Jan Steen, in '28 of '29 Jacob Ruisdael. De Hooch is van 1629, Metsu van '29 of '30, Vermeer is van '32, de zeeschilder W. van de Velde de Jonge van 1633, Nicolaes Maes van 1634. In 1635 wordt F.v. Mieris geboren, in 1636 Adriaen van de Velde en Melchior d'Hondecoeter, in 1637 Jan van der Heyde, in 1638 de laatste der grooten: Hobbema.

Het geslacht der nadien geborenen telt geen groote meesters meer. Netscher is van 1639, Mignon en Weenix zijn beiden van 1640, Lairesse is van 1641, Schalcken van 1643. A. de Gelder, Rembrandt's laatste navolger, wordt geboren in 1645, Huchtenburg en Glauber in 1646, v.d. Werff in 1659 en Dusart in 1660.

Het tweede tijdvak omvat den grooten bloeitijd onzer schilderkunst, die omstreeks 1635 begint en omstreeks 1670 eindigt. Het zijn de jaren der schitterende daden. Onze groote kunst is dan geheel nationaal en zelfstandig, al hare takken komen tot de breedste ontplooiing. In bijbel-, historie- en portretschildering geeft Rembrandt den toon aan en vormt hij school, terwijl naast hem Hals onvergetelijke beeltenissen blijft scheppen. Reeksen van portretschilders werken overal. In het landschap (van Goyen, J. Ruisdael, Hobbema), het zeestuk (S. de Vlieger, de van de Velde's, J.v.d. Cappelle), het stilleven (P. Claesz, Heda, van Beyeren, Kalf), het genre (Dou, Metsu en Mieris, A. en I.v. Ostade, Terborch, J. Steen, Vermeer), het kerkinterieur (Houckgeest, van Vliet, de Witte), het dierstuk (Potter, A.v.d. Velde, A. Cuyp, Wouwermans), het stadsgezicht (de gebrs. Berckheyde, J.v. der Heyde), het vogelstuk (M. d'Hondecoeter), kortom in alle

'soorten' en over de geheele linie wordt onbeschrijfelijk veel van den allereersten rang tot stand gebracht.

Zelfs het academisme, dat in dit tijdperk, behalve in de versiering van openbare gebouwen en paleizen, nog een nieuw arbeidsveld vindt in de decoratieve beschildering van wanden en zolderingen der patriciërs-woningen, maakt goed werk, hoewel dit niet tot de hoogste uitingen onzer kunst behoort en de vergelijking met hetgeen op dit gebied in Italië en Frankrijk is gepresteerd niet kan

Afb. 51. M. Mierevelt 1617. Prins Maurits. Mauritshuis.

doorstaan.

In dit bloeitijdperk, waarin Rembrandt's figuur weliswaar niet de leidende was, maar waarin toch een zeer groote invloed van hem uitging, weerde men dat uitheemsche dat hier niet paste. De vreemde - met name Italiaansche - vormen, waarvan men iets meende te kunnen leeren, werden verwerkt en in eigen stijl omgezet. Het afwijzend standpunt dat de meesten[168)] onzer groote kunstenaars, Rembrandt incluis, tenslotte definitief innemen tegenover den barok, en de eigen gave stijl dien zij daartegenover stellen, is het meest grootsche dat, ook internationaal beschouwd, in dit tijdperk is bereikt. De sobere lijn en het eenvoudig gebaar winnen het van de zwierige omtrekken, fladderende gewaden, kronkelende kragen en de verdere joyeuze bewegelijkheid, die overal elders in Europa den stijl kenmerken. Terwijl zich dit proces voltrekt, wordt onze schilderkunst geestelijk steeds meer verdiept en vinden tevens de groote vorm-problemen der portret-schildering, met name die der regenten- en schuttersgroepen, hunne oplossing, terwijl ook in andere takken van schilderkunst

de compositie vloeiend wordt in stede van geconstrueerd. Zoo ziet men de door het vorige geslacht gekoesterde verlangens zich veel spoediger verwezenlijken dan men verwacht kan hebben en de kunst in veel grooter verscheidenheid opbloeien dan men voor mogelijk zou hebben gehouden.

Het verschil in opvatting en techniek der meesters onderling is veel grooter dan bij de schilders der tijdperken van opkomst en van verval. In den opzet van het werk

Afb. 52. Rembrandt 1641. Anna Wymer. Verzameling Six, Amsterdam.

gaat de schildering vóór bij de teekening omdat de opzet zuiver picturaal gedacht is. De toon der schilderijen van dit tijdperk is warm, hetzij naar den goudbruinen of zilvergrijzen, hetzij naar den kleurigen kant; aan de lichtwerking wordt veel aandacht gewijd, ongebroken kleuren zijn een groote zeldzaamheid, de stofuitdrukking bereikt een ongekende hoogte. Het doek verdringt het paneel, behalve in het kleine formaat. De Vlaamsche formaten zijn voor goed verdwenen. De rechthoekige vorm wordt regel. Vierkante, ruitvormige en achthoekige paneelen komen niet meer voor, slechts het ronde ziet men nog hier en daar. Het hoog-ovaal, omstreeks 1635 à 40 nog soms bij portretten gebruikelijk, wordt na dien tijd zeldzamer, evenals het dwars-ovaal bij landschapjes. De van boven afgeronde rechthoek handhaaft zich nog lang. Een soort van standaard-formaten van bepaalde prijzen (croons-paneelen, 10 stuiverspaneelen, 16 stuyversmaet) komt allengs in zwang in die maten, welke de kabinetschilders het liefst gebruiken[169)].

Het boven gezegde geldt ook voor het werk der academisten van dit tijdvak.

In het algemeen kan men zeggen, dat dit bloeitijdperk zich, behalve door toewijding, kenmerkt door zelfbewustheid en opgewektheid. De schilders hebben nu de vrijheid om 'een zaak, elk naar eigen zinlijkheid, op bijzondere wijze uit (te) beelden', gelijk Jan Six het in zijn Medea (1648) uitdrukt. Het staat hen vrij 'het werck van haren geest, nae lust en zin, te richten'[169a]. Het ontbreken van zelfoverschatting is voor deze periode even typisch als de zelfstandigheid harer groote

Afb. 53. C. Netscher 1683. Vrouwe van Waalwijk. Mauritshuis.

kunstenaars.

In die jaren komen vele buitenlanders hier de Hollandsche schildermanier te leeren.

Het derde tijdvak, dat van het verval, begint ongeveer na Rembrandt's dood en duurt tot in de 18e eeuw, in welken tijd ons land nauwelijks schilders van beteekenis meer voortbrengt. Het is de tijd, waarin naast het schilderen ook begint het gepraat der schilders-zelf over kunst: nieuwe theorieën komen op en het 'bilde Künstler, rede nicht' wordt allerminst ter harte genomen. De veelheid der onderwerpen blijft, maar de schilders raken allengs uitgekeken. De productie van bloemstukken, stadsgezichten en genrestukjes neemt toe. Reeds in den bloeitijd had dit verval zich aangekondigd: de groote aanhang der Leidsche school van fijnschilders, de sterk groeiende invloed van Van der Helst, het eindeloos en onbezield navolgen van Wouwermans en Adriaen van de Velde, Potter en Berchem, het succes van Netscher en van Nicolaes Maes' verfranschte portretten zijn er enkele symptomen van. De vervaltijd kenmerkt zich bovendien door het opnieuw veldwinnen van academische

opvattingen, het invloed verkrijgen van Fransche vormen en kleuren, het vereeren van het miniaturisme en het normaliseeren der techniek naar één algemeen inzicht, zoodat vaak het verschil tusschen den eenen meester en den anderen nauwelijks te zien is. Hobbema († 1709), van der Heyde († 1712) en Aert de Gelder († 1727) zijn vrijwel de eenige meesters, wier werken in dit tijdperk nog aan den bloeitijd herinneren.

Afb. 54. D. Santvoort 1638. Regentessen van het Amsterdamsche Spinhuis. Rijksmuseum.

In den schilderij-opzet blijft de technische traditie van den grooten tijd bestaan, maar aangezien niet geniale maar op zijn hoogst talentvolle meesters het penseel hanteeren, ontstaat alras verzwakking en ten slotte verstarring. Geestelijke diepte ontbreekt. De volmaakte stofuitdrukking blijft vooralsnog bestaan, maar de breede toets wordt in den ban gedaan en het geldt meer en meer als een tekortkoming wanneer men ergens een penseelstreek ziet. Met het verdwijnen van den durf gaat het hartige, pittige te loor om plaats te maken voor weeke fatsoeneering. Uit het koloriet is de warmte ver-

dwenen. Lichte kleuren komen in zwang. Alles moet luchtig zijn. De indruk der kabinetstukjes is vaak ivoor- of porcelein-achtig. Door die verslapping ontstaan er wel hier en daar charmante, maar nergens grootsche werken. Het kabinetstuk en de behangselschildering bloeien. De beginselen, van Gerard de Lairesse's Schilderboeck (1707) krijgen meer en meer de overhand en al blijft de natuur het uitgangspunt, zij wordt maar àl te stelselmatig 'verfraaid'. Een kleine groep schilders zoekt haar heil in het navolgen der grooten uit den bloeitijd en ziet de natuur door de oogen van dezen, waardoor alras een geesteloos manierisme ontstaat. Onze kunst speelt sinds dien tijd in het internationale kunstleven slechts een bescheiden rol: zij heeft, voorloopig

Afb. 55. K. du Jardin 1669. Regenten van het Amsterdamsche Spinhuis. Rijksmuseum.

althans, het nationale in vorm en geest ingeboet. Een harer meest typische vertegenwoordigers, de Rotterdammer Adriaen van der Werff, geurt met het Ridderschap, hem door den Keurvorst van de Palts verleend.

Dit tijdperk van verval, waarin zich hier ook in andere opzichten een groeiende zelfingenomenheid[170)] manifesteert en waarin valsche eerzucht en gemakzucht hoogtij vieren, laat zien hoe hetgeen vorige geslachten met moeite hadden verworven, door het laatste in zijn jeugd met al te groote gemakkelijkheid werd gehanteerd om weldra als versleten te worden weggeworpen teneinde de internationale stroomingen te kunnen volgen, die ook in de letteren troef waren, waar na 1665 het Fransche classicisme, vooral Corneille's kunst, de grootste bewondering vond. Met de toewijding

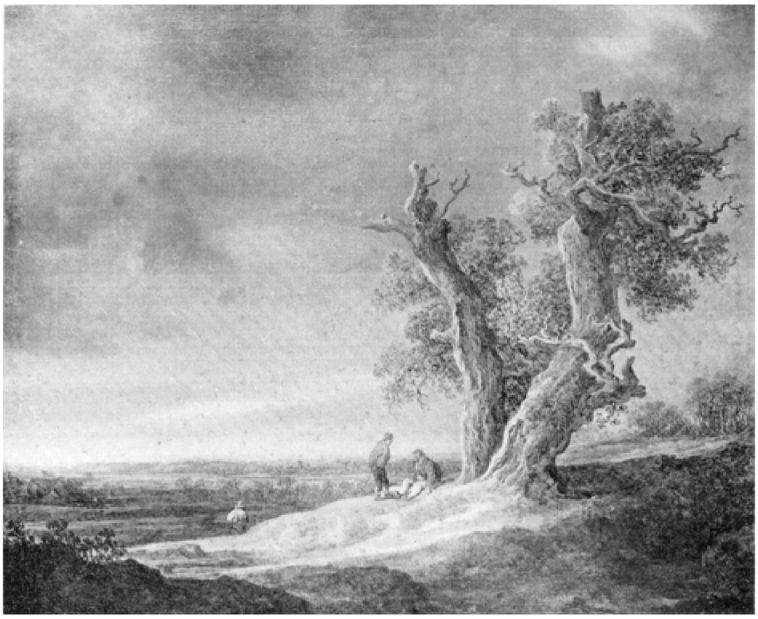
verdween tevens de wijding zoowel als de innigheid. Hetgeen men daarin te kort schoot, moesten geïmporteerd gebaar en pose, kleurigheid in plaats van toonwisseling, pompeuse voordracht in plaats van sobere overwogenheid bereiken. Zoo is dan hetgeen deze tijd voortbrengt meer en meer zoetelijk, glad, gelikt, conventioneel en academisch. De architectuur krijgt meer invloed op de schilderkunst in zooverre als deze zich meer dan ooit naar het interieur schikt.

Het vereischt nauwelijks betoog, dat de boven gegeven indeeling naar

Afb. 56. E. van de Velde 1622. De Veerpont. Rijksmuseum.

tijdperken slechts globaal is en in sommige opzichten niet opgaat. Men behoeft slechts aan Frans Hals te denken, die reeds in 1616 een zijner grootste meesterwerken schiep en wiens laatste regentenstukken (van 1664, toen dus de 'tijd van verval' reeds vóór de deur stond) tot de meest grootsche uitingen onzer schilderkunst behooren. Ook valt - het is reeds terloops in de vorige bladzijden opgemerkt - de bloeitijd van alle takken van kunst niet geheel samen: van een bloei onzer portretkunst kan men reeds spreken wanneer het landschap en zeestuk nog niet hun hoogste hoogten hebben bereikt, terwijl onze beste kerk-interieurs en genrestukken nóg later zijn ontstaan.

In het algemeen weerspiegelt het karakter der schilderijen in de boven getypeerde tijdperken de in de samenleving en de andere kunsten heerschende stijlvormen en vertoonen onze schilderijen elk op zichzelf die varianten van den stijl, zoodat het mogelijk is, ze op vijf à tien jaar nauwkeurig te dateeren zoodra men uit ervaring weet, hoever men op een bepaald tijdstip was gevorderd met de oplossing van een of ander compositioneel of



Afb. 57. Jan van Goyen 1641. Landschap met Eikeboomen. Rijksmuseum.

coloristisch probleem of in hoeverre een bepaalde opvatting of vorm was doorgedrongen.

Ter allereerste oriënteering van den lezer mogen deze bladzijden vergezeld gaan van eenige afbeeldingen, die verwante voorstellingen in elk der drie tijdperken te zien geven. In de eerste plaats drie portretten, waarvan Mierevelt's sobere beeltenis van Prins Maurits, in 1617 geschilderd (afb. 51), kan dienen als type van het eerste tijdvak. Rembrandt's portret van Anna Wymer, (afb. 52), gedateerd 1641, moge de kracht en oorspronkelijkheid van onzen bloeitijd, en Netscher's Damesportret van 1683 (afb. 53) de ver-

slapping illustreeren, die met den vervaltijd intreedt. De onsamenhangende groep van Aert Pietersz van 1603 (afb. 94) en het sobere realisme en de weloverwogen groepeering van Santvoort's regentessen van het Spinhuis van 1638 (afb. 54) vergelijke men met het haast bovennatuurlijke van Rembrandt's lichtdoorstraalde Staalmeesters van 1662 (afb. 2) en met het streven naar sierlijkheid in houding en omtrek, dat Karel Dujardin vertoont in het regentenstuk dat hij in Rembrandt's sterfjaar schilderde (afb. 55). Uit het

Afb. 58. J. Wynants ± 1670. Landschap bij Avond. München.

gebied van het landschap geven wij als voorbeeld van den tijd van opkomst het Ponteveer van Esaias van de Velde, van 1622 (afb. 56) met zijn schematische compositie en nog min of meer geteekenden opzet. Van Goyen's geheel picturaal gezien en vlot geschilderd Landschap met de Oude Eiken, van 1641 (afb. 57), moge gelden als staal van een schilderij uit den bloeitijd, en Wynants' Landschap (± 1670) met zijn keurig naar een ideëel type gefatsoeneerde boomen en zoetelijke penseelbehandeling als een toonbeeld van beginnend verval (afb. 58).

Afb. 59. W. Buytewech ± 1617. Vroolijk Gezelschap. Boedapest.

Afb. 60. Jan Vermeer van Delft 1656. De Koppelaarster. Dresden.

Eindelijk laat Buytewech's Vroolijk Gezelschap, geschilderd omstreeks 1617 (afb. 59), met een geheel geconstrueerde compositie en meer gekleurd dan geschilderd, den begintijd zien van het genrestuk, Vermeer's uitsluitend uit picturale inspiratie ontstane ‘Koppelaarster’ van 1656 (afb. 60) den bloeitijd, van der Werff's Liefkoozend Paar van 1694 (afb. 61), glad en gemaniereerd, het verval van dezen tak van kunst. Aldus kan men op het gebied van het stilleven

Afb. 61. Adr. van der Werff 1694. Liefkoozend Paar. Rijksmuseum.

b.v. Pieter Claesz, Kalf en van Aelst onderling vergelijken, enzoovoorts. Telkens zal men globaal tot dezelfde slotsom komen en bovendien opmerken, dat de begin- en eindperiode een veel geringer schakeering van het persoonlijke vertoonen dan de bloeitijd, waarin het verschil in talent, gevoel en temperament tusschen de kunstenaars onderling veel grooter is.

Omstreeks den aanvang der achttiende eeuw beteekent onze schilderkunst weinig meer en is hare rol in de geschiedenis der beeldende kunsten uitgespeeld. Toen zij op haar hoogtepunt stond, tusschen 1635 en 1670, was onze schilderkunst de grootste van het toenmalige Europa. In het begin der eeuw beleefde Italië een rijken nabloei (Caravaggio, † 1609, Annibale Carracchi, † 1609, Domenico Feti, † 1624.) Vervolgens werkten daar Domenichino, † 1641, Guido Reni, † 1642, Albani, † 1660, Guercino, † 1666. In 1625, wanneer ten onzent de teekenen van den naderenden bloeitijd niet te miskennen vallen, is in Italië vooreerst geen sprake meer van kunst van overweldi-

gende beteekenis, doch zijn in Vlaanderen Rubens († 1640) en van Dyck († 1641) in hun volle glorie. Twintig jaar later gaat de Zuid-Nederlandsche kunst, na den dood dier beide geniale meesters, verdorren en staat de onze reeds in vollen bloei. Wij zijn dan de eenigen, die iets waarlijk groots en nieuws scheppen. Na ons is slechts Frankrijk (de etser Callot, de schilders Lenain, weldra Le Brun, Poussin, Claude Lorrain) van belang, waar weldra de schilderkunst tot grooten bloei zou geraken. In Spanje is na El Greco's dood Velazquez (1599-1660) de eenige waarlijk geniale figuur, terwijl noch Engeland, noch Duitschland, noch de Skandinavische rijken belangrijke schilders voortbrengen en hetzij grif gebruik maken van de diensten onzer meesters, hetzij onzen schildertrant in eigen land navolgen.

Deze leidende rol vervullen wij tot ongeveer het derde kwart der zeventiende eeuw. Dan neemt Frankrijk langzaam maar zeker de leiding over geheel Noord-Europa, de Zeven Provinciën incluis, totdat ons volk eindelijk, in de tweede helft der negentiende eeuw, weer zichzelf durft te zijn op het gebied der schilderkunst.

Eindnoten:

149) Zie voor het academisme en de italianiseerende landschapschilders hoofdstuk III.
150) Zeer terecht heeft Vogelsang (Oudheidkundig Jaarboek, 1924, blz. 81) erop gewezen, dat er onstuimiger realisten waren dan de Hollanders der 17e eeuw en dat het realisme-alléén dus niet het typische is van den aard onzer groote kunst.
151) W.J. Steenhoff, Nederl. Schilderkunst in het Rijksmuseum, blz. 12 en 18.
152) Salomon Reinach, Apollo, p. 250-51.
153) Zie hoofdstuk III.
154) Zie de in aanteekening 20 vermelde literatuur.
155) Ruisdael's Jodenkerkhof en ook zijn ‘solitudes’ zijn romantisch van aard.
156) Het hoofsche portret (Honthorst, Hanneman enz.) uitgezonderd.
156a) Buytewech's elegante genrestukken mogen hier als uitzondering worden genoemd.
157) Slechts voor Frankrijk bestemd werk flatteerde hij. Vgl. S.v. Hoogstraten, Inleyding, blz. 44, waar deze uit een brief van P.C. Hooft aan van Baerle het volgende aanhaalt: ‘Waer voor Meester Michiel Mierevelt, nimmer een aenschijn, om derwaerts (nl. naar Frankrijk) gezonden te worden affschildert, dan met de overmaet van goelykheyt, waertoe men daer gewent is’.
158) Friedländer, Altniederländische Malerei V.
159) ‘Onder licht-donker (clair-obscur) verstaat de kunstwetenschap die eigenaardige tegenstelling tusschen licht en schaduw, die ontstaat wanneer in een vrij groote gesloten ruimte door een tamelijk kleine opening sterk geconcentreerd licht binnenvalt, dat een betrekkelijk kleine plek sterk verlicht en de overige gedeelten onder de betoovering van het halfduistere laat. Het lichtdonker is dus het tegengestelde van diffuus licht, dat door een grootere lichtopening een ruimte gelijkmatig verlicht.’ Aldus Hofstede de Groot (Nord und Süd, Sept. 1913, 292).
160) Dit doen b.v. Woltmann & Woermann, (Gesch. d. Malerei III 553).
160a) H. Jantzen, Farbenwahl u. Farbengebung i.d. Holl. Malerei d. XVII Jhrh. Parchim 1912.
161) Thans te München.
162) Les Maîtres d'Autrefois, blz. 206 van den elfden druk, 1902.
163) Sal. Reinach, Apollo, 250.
164) Van Mander, Schilderboeck 205 v.
165) Op ongeprepareerd paneel is niet geschilderd. Wel zijn er enkele meesters, die het plemuursel zeer sterk afpuimen, waardoor de nerf van het hout op den duur door de verf heen zichtbaar is geworden.
166) Een roode (bolus-) grond komt hier vóór de 18e eeuw niet voor.
167) Vgl. Martin, Iets over gele en vuile vernislagen, in ‘Oude Kunst’ 1918.
168) C. Janssens v. Ceulen, Hanneman en hun geestverwanten zijn de meest bekende uitzonderingen.
169) Zie Martin in Oud Holland 1901, ‘een kunsthandel in een klappermanswachthuis’.
169a) Voorrede van W. van de Velde's Reinherte, 1640. Vgl. Dr. A.G. van Hamel, Zeventiend'eeuwsche opvattingen en theorieën over literatuur, blz. 74 en 104.

170) Men denke aan onze schrijvers en dichters, die in die dagen meer dan ooit schetteren over onzen roem en dien van Amsterdam.

Derde hoofdstuk. - Internationale stroomingen.

Afb. 62. A. Bloemaert. Prediking van Johannes den Dooper. Brunswijk.

Wij hebben in de vorige bladzijden opzettelijk vooral gesproken van onze 'groote' kunst, daarbij aan de realisten denkend, die werken van blijvende waarde hebben geschapen. Daarnaast waren er evenwel ook anderen. Dezen bezigden bepaalde methoden ter verfraaiing der werkelijkheid of zij gebruikten de werkelijkheid slechts als middel om gedachten uit te drukken. Verscheidene hunner zagen de natuur niet met eigen oogen, maar huldigden de opvatting van een of anderen door hen vereerden buitenlandschen kunstenaar, b.v. Rubens of Caravaggio.

Deze schilders zijn de auteurs van velerlei tafreelen, uit de Romeinsche geschiedenis en allegorische en mythologische voorstellingen, waarmede onze voorouders hunne openbare gebouwen plachten te versieren. Ook behooren tot hen de schilders van geïdealiseerde landschappen. Voor-

zoover deze meesters, gelijk de Bloemaerts en de Caravaggisten, het zelf geziene afbeelden, doen zij dit volgens een bedacht schema of buitenlandsch systeem.

De kern van deze soort kunst wordt gevormd door de zestiend'eeuwsche academische[171)] tradities, die hier in het begin der zeventiende eeuw nog waren overgebleven, tezamen met hetgeen er in die eeuw door middellijk en onmiddellijk contact met de levende Italiaansche[172)] en Vlaamsche scholen aan nieuwe uitheemsche kunstvormen in de Noordelijke Nederlanden binnendrong. Deze kunstopvatting is te verklaren uit het streven om ondanks protestantisme en burgerdom toch te blijven meedoen met het overige Europa. Wij zullen haar kortweg italianiseerend of academisch noemen, omdat zij zich in hoofdzaak naar Italiaansche vormen en schoonheidsidealen richt en omdat zij academische stelsels huldigt[173)]. Een verstandskunst, met kwaliteiten zeer zeker, met voordeelen zelfs voor de realisten, die er vele onmisbare wetenswaardigheden (perspectief, anatomie, ordonnantie) aan danken, maar een kunst die op enkele uitzonderingen na weinig moois heeft tot stand gebracht en stellig geen enkel werk van den allereersten rang[174)]. Zij is voor een groot deel knap geschilderde literatuur, in de meeste gevallen niet meer waard dan een succès d'estime. Zij is steeds de mindere gebleven van hare Vlaamsche zuster en men behoeft slechts naar het Huis ten Bosch te gaan om zich te overtuigen, hoe de Triomf van Frederik Hendrik, door den Vlaming Jordaens geschilderd, er uitblinkt boven het werk zijner Noord-Nederlandsche kunstbroeders, Honthorst en van Thulden incluis.

De verhaaltrant dezer meesters is, gelijk een deel der literatuur van dien tijd, ‘vormendienst en uiterlijke praal met klassieke elementen’.

Men kan deze geheele richting, tezamen met die onzer arcadiërs, moeilijk anders beschouwen dan als een noodzakelijk doch weinig welkom verschijnsel. Zij dankt haar ontstaan aan de machtige internationalistische, de Romeinsche cultuur vereerende stroomingen in onze samenleving. Haar stijl is het gevolg van den door de schilders gevoelden drang om hunne voorbeelden te zoeken in het buitenland (Italië, Vlaanderen, Frankrijk) waar de traditie op dit gebied niet, gelijk hier te lande, onderbroken was geweest en waar men nog terdege routine bezat in het opbouwen van monumentale figuur-composities. Ons academisme uit zich dan ook bij voorkeur in de zoozeer geliefde zwierige internationale vormen en zoodra moet niet een schilder, die een portret op nationale wijze schildert, een inventie of een historie componeeren, of hij vervalt in uitheemschen trant. De allegorieën en historische verhalen, alsmede de arcadische voorstellingen onzer Italianiseerenden zijn dezelfde als die welke elders in het beschaafde Europa gangbaar waren.

Aldus beantwoordde het academisme in zijn verschillende uitingen in alle opzichten aan de wenschen en schoonheidsidealen van het stadhouderlijk hof, de overheid en het geletterde publiek. Velen tijdgenooten scheen dus juist deze kunstsoort de ware. Voor hen was zij even onmisbaar als welkom.

Naarmate onze welvaart toenam, kwam er allengs meer vraag naar dit werk. Paleizen, raadhuizen, stichtingen en weldra ook particuliere huizingen worden er mee gedecoreerd. Reeds in den tijd van Frederik Hendrik was het aantal bestellingen vrij groot[175)]. Want al vonden de werkgevers hier geen Rubens, toch konden zij zich verlaten op verscheiden kunstenaars, die de gewenschte tafreelen, met 'verheven gedagten' tot grondslag, in internationalen trant wisten te penseelen.

Het barokke kleed, waarin deze soort van kunst zich van omstreeks 1630-1660 meestal hult, streeft vooral den Vlaamschen trant na. Men ziet ten onzent zelfs weldra Vlamingen en Hollanders broederlijk samenwerken bij de uitvoering van groote decoratieve bestellingen.

In het niet in decoratief verband gedachte antycxe of allegorische grootfiguurstuk zijn de Italianen, met name Caravaggio, en de Vlamingen, in de eerste plaats Rubens, de voorbeelden, laatstgenoemde vooral voor het naakt.

In het derde kwart der eeuw begint de imitatie der Fransche monumentale schilderkunst en in de achttiende eeuw is, behalve Frankrijk, opnieuw Italië (Tiepolo) troef.

Ook buiten het grootfiguur heerscht dit Italianisme: geïdealiseerde landschappen met watervallen, ruwijnen (ruïnes), Romeinsche goden, nymfen of herders worden hier te lande gedurende de geheele 17e eeuw geschilderd door en voor degenen die een realistisch landschap ietwat banaal vinden vergeleken bij het exotische, idealistisch-romantisch getinte en met mythologische figuren gestoffeerde. Voor dezulken staat een bacchanaal met academisch gestelde naakten op een hooger plan dan een realistisch boerengezelschap van Ostade, en wel eensdeels omdat het antycx is, anderdeels omdat het is geschilderd met de vooropgezette bedoeling om, instede van de werkelijkheid, den beschouwer een verfraaiing en versiering daarvan te brengen, die hem van zijn dagelijksche omgeving losmaakt. En wanneer dan Nicolaes Moyaert Abraham en de zijnen schildert, terwijl zij met hun kudden het beloofde land binnentrekken, dan beeldt hij dat beloofde land af als een wereld met romeinsche ruïnes. Want was dit meest antycxe niet het mooiste wat men zich droomen kon?

Wij kunnen ons onmogelijk een goede voorstelling van den loop der gebeurtenissen vormen, wanneer wij niet rekening houden met het conflict, dat er gedurende de 17e eeuw voortdurend heeft bestaan tusschen de zuiver

picturale richtingen, waartoe onze groote realisten behoorden, en de vertegenwoordigers van de formalistische kunst die, aristocratisch naar den geest, zich de hoogere waande en als zoodanig door velen ten hemel werd verheven en door onze beste dichters bezongen[176)].

De bloei onzer kunst is niet mogelijk geworden dan na harden strijd van het eigene tegen het geïmporteerde. Deze strijd is een openlijke en een innerlijke. Openlijk in zooverre als de behoeften der samenleving het voortleven bevorderden van reeksen van schilders, die het internationale huldigden en daardoor tot groot emplooi kwamen, ten koste vaak van de nationale realisten. Innerlijk doordien de meesten onzer schilders met zichzelf den strijd hebben moeten uitvechten tusschen de geleerde, zwierige, zelfs bij middelmatigheid tot roem en winst leidende verstandskunst en het sober, aan eigen gemoedsleven ontsproten realisme, waartoe hun aard en aanleg hen dreef.

Hoe prachtig zijn de naar de natuur geteekende studies van sommige academici en hoe suf, ja doodsch zijn de schilderijen, die diezelfde kunstenaars naar die schetsen uitvoerden volgens de geldende regelen van ordonnantie[177).]. En hoe veel beter zijn de door de academici geschilderde portretten naar het leven (afb. 48) dan hunne fantazie-gestalten (afb. 63). Dit verschil heeft de romanistische Moreelse niet gevoeld, maar anderen moeten, aan eigen werk het conflict ervarend, wel een bittere teleurstelling hebben ondervonden. Het kan niet anders of dit heeft, behalve bij de verstokte verstandskunstenaars, tot een telkens opnieuw ontbranden van den innerlijken strijd geleid.

Zelfs voor de sterksten had het exotische een bijzondere aantrekkingskracht. Immers dezen waren zich ervan bewust, dat de zuidelijke vindingrijkheid hun iets geven kon dat zij noodig hadden om een hooger plan te bereiken. De aldus beïnvloede meesters meten als 't ware hunne krachten met die der Italianen en Vlamingen. De grooten onder hen hadden behoefte aan dien geestelijken en vormelijken strijd. Rembrandt's worsteling met de internationale problemen, waaruit hij overwinnend te voorschijn treedt, is het merkwaardigste voorbeeld van de kracht dier door meer dan een eeuw van esthetisch geloof gewijde machten, waarvoor weldra het meerendeel van Rembrandt's historie-schilderende leerlingen bezweek en van wier invloed wij zelfs bij meesters als Vermeer en Metsu, Adriaen van de Velde, Jan Steen en Paulus Potter duidelijke sporen zien, al heeft ook geen van deze schilders er op den duur zijn natuurlijken aard aan opgeofferd.

Allereigenaardigst als verschijnsel zijn de pogingen van verscheiden onzer realisten om het eens te probeeren met allegorie, mythologie of historie. Het is alsof ze in zulk geval dusdanig vertroebeld zijn geraakt door het zich in-

177). Men vergelijke b.v. de teekeningen van Leendert van der Cooghen met diens schilderijen.

Afb. 63. P. Moreelse 1630. De schoone Herderin. Rijksmuseum.

leven in het verhevene der ‘gedagte’ of het ‘wonderlyck samenstel der geschiedenissen’, dat zij zich waarlijk verbeelden, historieschildering te kunnen plegen. Dit is wel een der pijnlijkste kanten onzer kunsthistorie. Men zie maar eens het Noli me Tangere van Metsu in het Museum te Weenen (afb. 64), of diens Allegorie der Gerechtigheid in het Mauritshuis. Wanneer wij Vermeer's Geloof beschouwen (afb. 65), technisch en coloristisch

Afb. 64. G. Metsu. Christus als Hovenier. Weenen.

een juweel, een wonderwerk ook van stofuitdrukking, maar in de vrouwefiguur mislukt omdat noch de uiterlijke gracie, noch de innerlijke geestvervoering anders dan met bijna kinderlijke onbeholpenheid zijn weergegeven, dan ervaren wij zeer onmiddellijk en duidelijk hetgeen er zich in dit geval en in tallooze andere heeft afgespeeld. De schilderij is ontstaan uit sympathie voor het onderwerp, maar de uitvoering schiet, ondanks emblemen en pose, in dramatisch opzicht te eenenmale te kort. Alleen de wonderbaarlijke techniek en het beschaafde koloriet stempelen dit doek tot een werk van hooger orde.

Bij Jan Steen, waar de historische opzet ondanks de academische rekwisieten soms op 't kantje af van banaal is, wordt de situatie telkens gered door den grenzenloozen humor en de geweldige vlotheid van de voordracht. Wie in het Rijksmuseum de geheel in Bologneeschen trant geschilderde Annonciatie van Adriaen van de Velde aanschouwt (afb. 66), verbaast zich, dat deze aristocraat onder onze landschapschilders ooit zóó iets heeft willen maken. Of zou ook dit een poging zijn om, door de regelen

van het academisme te hulp te roepen, een gebrek aan smijdigheid te overwinnen, dat hij vreesde voor geval hij zich al te veel hield aan zijn landelijke modellen?

Het besef van tekort te schieten in zwier is voor menigen schilder, die niet tot de academici behoorde, aanleiding geweest om te trachten zijn werk op dit punt te

Afb. 65. Jan Vermeer van Delft. Het Geloof. New-York.

corrigeeren. Hieruit valt o.i. te verklaren, dat zelfs gedurende het bloeitijdperk onzer schilderkunst de vormen en composities der grootste oudere Italiaansche meesters, der 17e eeuwsche Italianen en van Rubens en van Dyck altijd nog van invloed blijven zelfs op meesters, bij wie men dit geenszins zou verwachten[178)]. Hier dient evenwel herhaald hetgeen reeds boven is gezegd, nl. dat het meerendeel onzer groote kunstenaars zich die exotische allures niet heeft aangewend[179)].

De meest consequenten onder degenen, die het zonder buitenlandsche kunstvormen niet kunnen stellen, trekken in de 17e eeuw naar Italië. Evenwel, hun aantal is in verhouding tot het totaal lang niet meer zoo groot als in de 16e eeuw, toen de reis naar Italië en de onmiddellijke aanraking aldaar met de klassieke kunst en de meesterwerken van Rafaël, Michel Angelo en de andere grooten gold als een noodzakelijke, ja verplichte voorbereiding tot volmaking. Deze opvatting gold in het begin der 17e eeuw nog hier en daar, met name bij de Utrechtsche academisten. Abraham Bloemaert stuurt al zijn leerlingen naar Italië. Bij de realisten evenwel is het reizen naar

Italië niet meer regel, omdat zij dit niet noodig hebben. En ook de 'anderen' vonden weldra in eigen land, vooral in Haarlem en Utrecht, italianiseerende centra, waar zij even goed academisch meenden te kunnen leeren werken als in Italië zelf. Al gaan er dan niet meer zóó vele Hollanders naar het Zuiden, toch zijn het er nog genoeg om van een contact te kunnen spreken, waarvan ten onzent in de italianiseerende kringen zeer duidelijk blijkt. Meesters gelijk Pieter Lastman, Nicolaes Moyaert, Gerard Honthorst, Cornelis Poelenburg, om slechts dezen te noemen van hen, die grooten invloed

Afb. 66. Adriaen van de Velde. Annonciatie. Rijksmuseum.

hebben gehad op de vorming van italianiseerende schilders hier te lande, hebben allen het Apennijnsche schiereiland bezocht[180)].

Het percentage is evenwel, gelijk gezegd, niet groot. Verreweg de meesten blijven in eigen land. Onder dezen zijn nagenoeg alle realisten, met Hals en Rembrandt aan het hoofd. Rembrandt verklaarde reeds als jongen, er niet aan te denken om naar Italië te gaan[181)]. Onze realisten bleven hier werken, omdat zij er, in tegenstelling tot de internationaliseerenden, van overtuigd waren, dat Italië voor hen geen land van belofte meer was.

Toch dringen ook tot dezen tal van uit den vreemde afkomstige motieven

door. Immers, evengoed als de academici schilderen zij de van elders afkomstige onderwerpen en typen uit de oude geschiedenis, den Bijbel en de mythologie alsmede de allegorische figuren, die de Italiaansche schilders gebruikten. Wij bedoelen hier niet zoozeer de hier reeds sinds de tijden der rederijkers gangbare uitbeeldingen van Deugden en Zonden, van Historie, Gerechtigheid, Faam, Dood[182], Geloof, Hoop en Liefde, Riviergoden en dergelijke, als wel de meer gecompliceerde, waarvoor vooral werd gebruikt Cesare Ripa's Iconologia[183], waarvan Dirck Pietersz. Pers in 1644 een Hollandsche vertaling uitgaf, die als 't ware een vademecum was voor allegorieschilders en zelfs door den Delftschen Vermeer te hulp werd geroepen[184]. Bovendien hebben wij het oog op vele verhalen en onderwerpen, die hier werden in beeld gebracht zonder dat onze schilders zich altijd rekenschap gaven van hunne buitenlandsche herkomst. Zou de genreschilder Pieter Codde, toen hij in 1631 het tafreel van den misstap der nymf Callisto schilderde, bevroed hebben, dat dit een indertijd door Titiaan gelanceerd onderwerp is? En zou Gerrit Dou, toen hij zijn eersten biddenden kluizenaar à la Rembrandt naerstichlyck penseelde, er aan gedacht hebben, dat deze heremieten-afbeeldingen hetzij op Dürer, hetzij, via Rubens, eveneens op Titiaan teruggaan? Rembrandt, een der grootste kenners der Italiaansche prentkunst, tevens verzamelaar van vele prenten van andere meesters aan wier werk hij zijn eigen opvattingen toetste, wist zoo iets stellig[185].

Evenmin behoeft men er aan te twijfelen, of onze academici ontleenden bewust onderwerpen aan buitenlandsche prenten en schilderijen. Lastman denkt in zijn ‘Prediking van Paulus en Barnabas te Lystra’ aan Rafaël's Vatikaansch tapijt, van der Cooghen bij zijn ongeloovigen Thomas aan Rubens' schilderij, doch gedurende heel de 17e eeuw schildert elk willekeurig Hollandsch academist een Perseus en Andromeda, een Diana en Aktaeon, een Flora, een Danaë, een Venus en Amor, Mars en Venus, Venus en Adonis, Bacchus en Ariadne, zonder eenige verdere overweging. Het zijn voor hen eenvoudig algemeen bekende onderwerpen en geen hunner denkt er aan, dat de keus daarvan grootendeels in de 16e eeuw in Italië en voor het overige later in Vlaanderen was gedaan. Zoo is het eveneens gesteld met vele onderwerpen uit de oude en bijbelsche geschiedenis. Ook hier zijn Titiaansche onderwerpen (Christus als Hovenier, Tobias en de Engel, Abraham's Offer) naast die van Rafaël en vele anderen (Tintoretto, Parmeggianino, Domenico Feti, Guercino, Domenichino, Annibale en Agostino Carracci, Caravaggio, Fr. Albani enz.) van invloed, terwijl bij de paarden-, veldslagen- en jachtenschildering naar Titiaan's Cadore-slag, Rafaël's Veldslag van Constantijn en ook naar Antonio Tempesta's etsen benevens Rubens' groote composities wordt gekeken[186].

Hiermee willen wij niet zeggen, dat er hier te lande op de genoemde gebieden geen nieuwe onderwerpen zijn bedacht. Integendeel: Rembrandt vooral heeft, met name wat den Bijbel betreft, tal van nog nooit uitgebeelde verhalen geïllustreerd, en bovendien is zoowel door de Haarlemmers en Utrechters als ook door Lastman menig bijbelsch onderwerp, verhaal uit de oude geschiedenis en tafreel uit Ovidius zelfstandig geïnterpreteerd. Maar dit neemt niet weg, dat vooral in den beginne een niet onbelangrijk deel der bijbelsche en antycxe onderwerpen van elders kwam.

Er bestaat derhalve in onze 17e eeuw, naast een geprononceerd italianiseerend en door Vlaamsche kunst beïnvloed academisme, tevens een invloed, dien niet-academische meesters ondergaan van het academisme zoowel als van exotische kunstvormen en onderwerpen.

In het begin der zeventiende eeuw zien wij aanstonds twee centra van academisme: Haarlem en Utrecht. Beide waren reeds in de 16e eeuw brandpunten van internationalistische figuurschildering. Daarnaast werd, na de terugkomst van Lastman uit Italië (1605?), Amsterdam de stad, waar men wonderwel het historieschilderen in den ruimsten zin des woords kon leeren[187)].

Zoowel het Haarlemsch als het Amsterdamsch academisme verliezen weldra hun kracht, het eene wordt overvleugeld door het realisme van Hals, het andere door Rembrandt's historieschildering. Het Utrechtsch academisme daarentegen blijft gedurende den geheelen bloeitijd onzer kunst het krachtigste en meest veelzijdige en speelt een groote rol. Bovendien schept het in diezelfde stad een centrum van arcadische landschapschilderkunst.

Wij zullen nu achtereenvolgens een zeer kort overzicht geven van de Haarlemsche, Utrechtsche en Amsterdamsche italianiseerende groepen en van enkele daarmede samengaande meesters elders.

In Haarlem, waar sinds Maerten van Heemskerck († 1574) het Italianisme troef was, leefden in het begin der zeventiende eeuw drie zeer bekende meesters: de Haarlemmer Cornelis Cornelisz. van Haerlem (1562-1636)[188)], de Limburger Hendrick Goltzius (1558-1617) en de Vlaamsche rederijker Karel van Mander (1548-1606). Dezen zijn allen naar den geest nog geheel zestiend'eeuwsch. Zij zijn geleerd en gevoelen zich aristocraten. De oudste, v a n M a n d e r , was in Gent en Kortrijk gevormd, had toen een reis naar Italië ondernomen en was vervolgens over Weenen naar Holland gekomen. Hij onderwees aan Goltzius en Cornelis van Haerlem ‘de Italiaensche maniere’, leerde hen de composities van B. Spranger, den hofschilder van Rudolf II, en studeerde met hen naar naakt model, iets wat toen hier te lande iets geheel nieuws was[189)]. Zijn schilderijen beteekenen niet veel, al

Afb. 67. Cornelis van Haerlem 1591. Kindermoord te Bethlehem. Frans Hals Museum.

heeft hij ook in zijn kermissen en in zijn Verloren Zoon het zijne bijgedragen tot de voorbereiding van het realistisch genrestuk[190]. Van Mander is vooral van belang als schrijver van het Schilderboeck (1604), een der meest onmisbare bronnen voor onze kunstgeschiedenis. Ook is hij bekend als de leermeester van Frans Hals, die evenwel moeilijk meer dan ‘de fondamenten der conste’ bij hem kan hebben geleerd.

Hendrick Goltzius, die tien jaar jonger was dan van Mander en eveneens Italië bezocht, was een man van smaak en van een frisschen geest. Hij heeft slechts weinig geschilderd[191], maar reeksen van buitengewoon fraaie portretten en andere prenten gegraveerd, die reeds in zijn tijd zeer bekend waren en niet minder in aanzien stonden bij de volgende generatie van schilders.

Zeer veel invloed[192] had de jongste van het drietal, Cornelis van Haerlem (Haarlem 1562-1636)[188], die bij zijn medeburgers als de grootste meester van het land gold en die door het stadsbestuur met tal van opdrachten werd vereerd[193]. Cornelis' werk doet tot het laatst toe nog geheel 16e eeuwsch aan, gelijk men b.v. ziet aan zijn doek van 1633, Christus de kinderen zegenend, dat zich in het Frans Hals Museum bevindt. Hij was een buitengewoon knap schilder van naakte ‘handelinghe’ en vertoont vooral veel élan. In spiervertoon, verkortingen en dramatische actie ligt zijn kracht. Wat hij op dit gebied weet ten toon te spreiden, ziet men ten onzent het best in het Frans Hals Museum te Haarlem, waar zijn Kindermoord te Bethlehem (1591, afb. 67), zijn Bruiloft van Thetis (1593) en zijn Adam en Eva (1620) ons overtuigen, dat dit kunst is, die weliswaar met virtuositeit maar tevens te veel met geleerdheid en kennis is geschilderd dan dat zij ons anders dan na verstandelijke overweging vermag te boeien. Ook Cornelis' later werk, veelal van kleiner omvang, is niet sympathiek, hoewel men de wijze bewondert, waarop hij met den tijd tracht mee te gaan door aan het landschap meer plaats in te ruimen en te pogen, nieuwe coloristische problemen tot oplossing te brengen.

Al is, gelijk Hirschmann[193] heeft aangetoond, het verhaal, dat Cornelis van Haerlem met van Mander en Goltzius een kunstacademie zou hebben gesticht, niet aannemelijk, toch hebben zonder twijfel de toenmalige Haarlemsche jongeren, met name Pieter Lastman, Frans Hals, Salomon de Bray, Frans de Grebber en Hendrick Pot, menig profijt getrokken van de groote academische kennis van dit beroemde drietal, hoewel een genie als Frans Hals ook zonder dit wel tot ontwikkeling zou zijn gekomen[194].

Op een ander punt evenwel is speciaal Cornelis van Haerlem's groote verdienste onaanvechtbaar. Wij bedoelen zijn schutterstukken, met name dat van 1583 in het Frans Hals Museum, waar hij een geheel nieuwe,

van de Amsterdamsche afwijkende compositiewijze invoert, vol verrassende bewegings-motieven. Dit schutterstuk, hoewel stilistisch vrij slap, heeft niettemin in menig opzicht den weg gewezen naar oplossingen, die - gelijk wij in het volgend hoofdstuk zullen zien - eerst veel later, door Hals en de Amsterdammers, zouden worden gevonden.

In het boven geschetst milieu rijpte inmiddels de kunst van Frans Hals, die reeds in 1616 met zijn eerste groote schutterstuk het frissche, opgewekte realisme bracht dat, wars van alle theorie, van meet af aan bestemd scheen om de Haarlemsche verstandskunst te verstikken. Dit is ook inderdaad geschied. De in Haarlem naast Hals levende academici behouden sindsdien niet langer de leidende rol. Zij blijven weliswaar gedurende de geheele zeventiende eeuw voorzien in de officieele behoeften der samenleving door het schilderen o.a. van schoorsteenstukken voor Haarlemsche vergaderzalen alsook van enkele regenten- en schutterstukken. Tevens maken zij portretten, waarbij sommige treffende werken, en doen zij mede aan de beschildering van het Huis ten Bosch, sinds 1647. Zij leiden voorts enkele jongeren op, die in hun geest doorgaan. Maar met dat al nemen deze Haarlemsche historie- en portretschilders geen deel aan het opvoeren van onze kunst tot een hooger plan. Die taak was aan Frans Hals, die niet alleen door zijn eigen schilderijen maar tevens door den kring van jonge realisten die zich rond hem verzamelde de oorzaak was, dat het Haarlemsch academisme, door slapte bevangen, op den duur een pijnloozen dood stierf. Den meesten dezer heeren ziet men het weldra aan, dat zij door het werk van Hals en de zijnen als 't ware verbijsterd zijn. Zij trachten hen na te volgen of wel zij trachten door van Dyck- en Rubens-imitatie of door het overnemen van trucjes van Utrechtsche (Honthorst) en Amsterdamsche meesters (van der Helst, Bol) een tegenwicht te vormen tegen de kracht van Hals' impressionisme.

Onder de 17e eeuwsche Haarlemsche historieschilders, die onmiddellijk volgen op het geslacht waartoe Cornelis van Haerlem behoorde, is in de eerste plaats te noemen S a l o m o n d e B r a y (1597-1664), leerling van Cornelis Cornelisz. en van Goltzius. Hij was tevens architect en dichter en, evenals Frans Hals, de zoon van een Vlaamschen immigrant. Zijn grootste werk, een deel van Frederik Hendrik's triomftocht in de Oranjezaal in het Huis ten Bosch, gedateerd 1648, is een zeer knappe compositie, doorschijnend en vlot geschilderd, maar sterk onder den invloed van Rubens en met zeer weinig eigens.

Van Salomon's zonen is J a n d e B r a y (± 1627-1697) zonder twijfel de meest persoonlijke in compositie, stijl en kleur[195)]. Hij is in zijn groote historiestukken vrij stroef en vertoont er geen goeden smaak, noch in den

opbouw, noch in de coloristische samenstelling, die bovendien vaak zwaar en ondoorschijnend is. Nooit bereikt hij eenige vlotheid, ondanks ijverige bestudeering van den zwier der buitenlanders, wier composities hij terdege kent. Zijn Koning David, vóór de ark dansend (Museum te Brunswijk) is al even plomp als de eigenaardig gecomponeerde Vinding van Mozes (afb. 68) in het Museum Boymans. In zijn Seleucus-verhaal (stadhuis te Haarlem, afb. 27) ontbreekt alle waardigheid. De Bray's kleine werken evenwel zijn soms pakkend. Zoo is zijn Judith, in het Rijksmuseum, bepaald

Afb. 68. Jan de Bray 1661. Het vinden van Mozes. Museum Boymans.

zeer bijzonder van kleur en men vindt studiekoppen en portretten (Museum Boymans, Mauritshuis), van zijn hand, die tot de meest forsche uit dien tijd behooren. Jan de Bray's meesterstukken op dit gebied zijn de twee groote doeken in het Frans Hals Museum te Haarlem, de Regenten (afb. 69) en Regentessen van het Leprooshuis, van 1663 en '64. Uit deze werken blijkt dat hij, zonder in den ban van Hals te geraken, evenwel den invloed niet ontging van Rembrandt's licht en van der Helst's deftigheid. Desniettemin bleef hij vrij zelfstandig, vooral in zijn manier van componeeren van groepen die, hoewel koel en nuchter en zonder sterke

kleur- of lichtcontrasten, en in de modelleering meer sculpturaal dan schilderachtig, toch bewondering afdwingen door hunne eenvoudige eerlijkheid en het onverbiddelijk beheerschen der vormen (vgl. ook afbb. 17 en 69). De Bray blijkt hier, in zijn streven naar het deftige en statige, een bewust tegenstander van de opvattingen van Frans Hals.

Wij willen niet lang stil staan bij P i e t e r C l a e s z o o n S o u t m a n (± 1580-1657), die acht jaren in Antwerpen leefde en als graveur naar werken van

Afb. 69. Jan de Bray 1663. Regenten van het Haarlemsch Leprooshuis. Frans Hals Museum.

Rubens terecht grooten naam verwierf, maar wiens zeer Rubens-achtige historiestukken (o.a. zijn Allegorie in het Huis ten Bosch, van 1648) vlot geschilderd maar minder goed van ordonnantie zijn dan die van Salomon de Bray, terwijl zijn zwaar gerestaureerde schutterstukken in het Frans Hals Museum, van 1642 en '44, niet anders dan Hals-navolgingen zijn, waaraan de bezoeker geen aandacht wijdt, tenzij hij zich voor de afgebeelde personen interesseert. Toch danken wij aan Soutman enkele zeer flink gedane portretten met bijzonder goed geobserveerde honden als bijwerk.

De academist F r a n s d e G r e b b e r (1573-1649)[196], die een knap por-

tretschilder was, is in zijn schutterstukken van 1619 een interessant navolger van Hals. Van zijn academisch werk kent men o.a. een Lof der Muziek. Hij was voorts ervaren in 't borduren. Van dit werk is evenwel niets meer over. De later zoo bekende portretschilder Peter Lely behoorde tot zijn leerlingen, die in 1640 niet minder dan zestien in getal waren.

Zijn zoon P i e t e r d e G r e b b e r (± 1600-1652 of 53) was een zeer vruchtbaar academist, die den invloed onderging van Rubens en Jordaens en van de door Lastman in Holland geïntroduceerde Elsheimer-richting, later ook dien van Rembrandt[197]. Van hem bestaan tal van technisch zeer knappe en om de kleur vaak verdienstelijke werken. Wie zich voor hem interesseert, kan hem hier te lande het best leeren kennen in het Huis ten Bosch (werken van 1648 en 1650) en in het Museum te Haarlem (de Werken der Barmhartigheid, van 1628; afb. 70, Herders en Herderinnen, van 1628; de Profeet Elisa geschenken afwijzende van den Syrischen koning, van 1637). Hij was o.a. de leermeester van Nicolaes Berchem.

Een veel prettiger indruk maakt het werk van den Alkmaarschen, langen tijd te Haarlem verblijvenden C a e s a r v a n E v e r d i n g e n (1606-1678), die een opgewekt koloriet en een aangenaam vloeiende techniek bezit, welke hij vermoedelijk uit zijn leertijd bij den Utrechtschen meester Jan Gerritsz. van Bronckhorst heeft overgehouden. Caesar van Everdingen is, met Jan de Bray, nog de meest Hollandsche onder de Haarlemsche academisten in zooverre als hij, ondanks aanleuning aan de Vlamingen en Italianen, toch blijkbaar veel naar Hollandsch levend model werkte, hetgeen zijn kunst pakkender, hoewel plomper maakt. Zijn schilderwijze van stillevens en 'lakenen' (d.w.z. gewaden, tapijten, drapeeringen) is aantrekkelijk en er gaat coloristische charme uit van zijn versiering der deuren van het door Jacob van Campen ontworpen orgel in de Groote kerk te Alkmaar (de Triomf van Saul, 1643-44) zoowel als van zijn doek in het Rijnlandshuis te Leiden, van 1654. Zijn Vier Muzen daarentegen en zijn Geboorte van Prins Frederik Hendrik, in 1648 en 1650 voor het Huis ten Bosch geschilderd (afb. 82), zijn ondanks hun blijde kleur werken van minder beteekenis aangezien van Everdingen zich moest dwingen om meer dan hij kon in den trant van Rubens te werken. Zijn portretten zijn knap, maar gaan niet boven het gemiddelde van dien tijd uit[198]. In zijn schutterstukken (van 1641 en 1659, Museum te Alkmaar) toont Caesar van Everdingen zich een waardig volgeling van Van der Helst.

Ook de in 1652 naar Amsterdam verhuisde Haarlemmer C o r n e l i s H o l s t e y n (1618-1658), van wien het Waagmuseum te Amsterdam een Allegorie op de verdeeling van turf aan de armen bezit en die in ± 1655 een groot schoorsteenstuk schilderde (Lycurgus adopteert zijn neef) voor de

Weeskamer in het nieuwe Amsterdamsche Stadhuis, behoort tot deze groep. Zijn oeuvre vertoont een mengsel van Haarlemsche, Vlaamsche en Rembrandtieke invloeden. De apostelkop b.v., dien het Museum Boymans van hem bezit, is geheel behandeld als een studie van Van Dyck. Stond Holsteyn's monogram er niet op, dan zou men dit werk voor Vlaamsch houden. Zoo is dan Holsteyn's kunst, evenals die van de meeste toenmalige Haarlemsche historie-schilders, een bewijs voor de geringe zelfstandigheid, die er in het kamp dezer academisten heerschte[199].

Een zeer knap dilettant uit de voorname Haarlemsche kringen dient hier nog te worden genoemd, nl. Leendert van der Cooghen (1610-1681),

Afb. 70. Pieter de Grebber 1628. De zeven Werken van Barmhartigheid. Frans Hals Museum.

die zich gaarne aansluit bij Rubens en vooral bij Jordaens, wiens leerling hij was. Zijn krachtige teekeningen zijn veel aantrekkelijker dan zijn geschilderde composities. Het Frans Hals Museum bezit van hem een Aanbidding der Herders[200].

Terwijl dus het beeld van het Haarlemsch academisme weifelend is, met een voorkeur meer nog voor Rubens dan voor de Italianen, met onderwerping aan Hals of van der Helst waar het de portretkunst geldt en met invloed ten slotte van de Amsterdamsche historieschilders (Rembrandt, Bol), is de indruk van het Utrechtsch milieu er een van telkens zich verjongende verknochtheid aan de Italiaansche kunst. Immers in de dagen waarin het meerendeel van het overige Holland een nationalen schilder-

trant schept, ontleent Utrecht opnieuw formules aan Italië, met name aan Caravaggio. De Utrechtsche academici hadden in hun stad niet den druk te verdragen van een genialen realist met diens aanhang, gelijk dit met hun Haarlemsche medestanders het geval was. Immers de Utrechtsche realisten, meest Vlaamsche immigranten (Willaerts, Savery) met hun zonen en leerlingen, stonden op geen stukken na op het hooge plan der Haarlemsche realisten en droegen nauwelijks bij tot de wording onzer groote kunst. De betrekkingen van Utrecht tot Italië daarentegen waren hecht en langdurig en de ligging dier stad was meer geïsoleerd dan die van Haarlem, op welks schilders ook Amsterdam op den duur invloed vermocht te oefenen.

De kunstenaarskring, die in Utrecht den toon aangaf, kenmerkte zich door een krachtige saamhoorigheid[201)]. Zoo ergens, dan kon men in die stad in de 17e eeuw een schilderschool vinden in de kunsthistorische beteekenis des woords. Van dit gedurende de geheele 17e eeuw bloeiende Romanisme is in het eerst Abraham Bloemaert (1564-1652) de algemeen erkende en gezochte leider. Na hem neemt weldra Gerard Honthorst (1590-1656), de Caravaggist bij uitnemendheid, een groote plaats in. Hij gold in het buitenland dermate als de vertegenwoordiger onzer ‘groote’ kunst, dat Rubens op zijn bekende reis door Holland in 1627 hem allereerst een bezoek bracht[202)].

Het wetenschappelijk onderzoek is nog niet ver genoeg gevorderd om een afdoend antwoord te geven op de vraag, welken invloed de Utrechtsche italianiseerenden op de Hollandsche realisten hebben gehad. Meer en meer blijkt evenwel, dat zij een krachtige hulp zijn geweest voor vele jongeren in hun opkomst. Wij komen hierop nog terug, vooral in verband met de kunst van Judith Leyster, Rembrandt en den Delftschen Vermeer[203)]. Hier zij alvast gewezen op de groote populariteit van Abraham Bloemaert's teekenvoorbeelden[204)], die nog in de 19e eeuw herdrukt zijn, en op den invloed van Utrecht (door Jan Both en Jan Weenix) op de ontwikkeling, onzer behangselschildering. Dit alles duidt er op, dat de Utrechtsche school, al heeft zij zelve geen grootsche kunst van blijvende waarde geschapen, een belangrijker factor in onze kunstgeschiedenis vormt dan men gemeenlijk aanneemt. Een deel harer beteekenis lag waarschijnlijk mede daarin, dat zij voorzag in de behoefte aan kerkelijke kunst van het katholiek gebleven gedeelte der bevolking.

Het Utrechtsch academisme is een gezonde verhollandsching deels van de opvattingen van Rubens, deels (en in hoofdzaak) van die van Caravaggio. Technisch en coloristisch wordt het spoedig zelfstandig. Het is in het algemeen koel en nuchter, berekenend, meer teekenachtig dan schilderachtig. Er wordt ernstig gestreefd naar het plastische. De kleur is doorgaans koud en vaak hard. Men vindt veel ongebroken kleuren naast elkaar: rood, blauw,

groen en een typisch geel, dat vaak naast blauw de hoofdkleur vormt. Doorgaans evenwel is het Utrechtsche werk interessanter dan het Haarlemsche, omdat de Utrechtsche meesters, met name Abraham Bloemaert, Honthorst, Bor, Terbrugghen en Poelenburgh, rijker zijn aan inventies. Hierbij komt nog, dat de Utrechtsche italianiseerenden als geheel een veel ruimer gebied, o.a. ook het landschap, bestrijken.

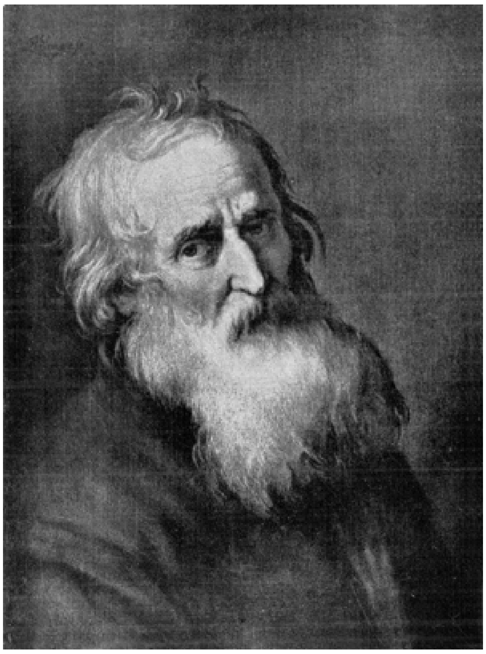
Afb. 71. Abraham Bloemaert 1638. De Bruiloft van Peleus en Thetis. Mauritshuis.

Voor de toenmalige Noordelijke Nederlanden was het Utrechtsch academisme meer dan eenig ander de 'Ersatz' voor de Italiaansche kunst. De roem, die met name aan Abraham Bloemaert en Honthorst ten deel viel, bewijst de groote voorliefde van een goed deel onzer natie voor deze soort van werk. In hoofdzaak schilderen de Utrechtsche academici composities in groote figuren: bijbelsche geschiedenis, mythologie en allegorie, genrestukken met halffiguren van soldaten, kaartspelers enz. Bovendien maken zij portretten, afzonderlijke fantazie-gestalten (de Herfst, een Bacchante, een Herderin) en zoo nu en dan landschap (vooral A. Bloemaert).

Doordien Utrecht gedurende een groot deel der 17e eeuw het grootste centrum van het Italianisme was, kwamen velen uit het Noorden en Oosten, die het grootfiguurschilderen niet bij Rembrandt wilden leeren, daarheen.

Tegenwoordig is deze Utrechtsche School veel minder in discrediet dan toen Bürger schreef, dat 'het niet de moeite waard is, stil te blijven staan bij dit nietszeggende werk'. Desniettemin zijn er slechts weinige musea (behalve dan het Rijksmuseum en het Utrechtsche, dat met prijzenswaardigen

ijver de voortbrengselen der Stichtenaren systematisch verzamelt) waar aan Abraham Bloemaert, Honthorst, Terbrugghen, Bor, Babueren een goede plaats wordt ingeruimd. Slechts die werken, waarin deze meesters onze groote kunst nabij komen, zijn gemeenlijk goed gehangen. Zoo b.v. in Cassel de alleraardigste fluitspelende jongens van Terbrugghen, in Londen de Christus



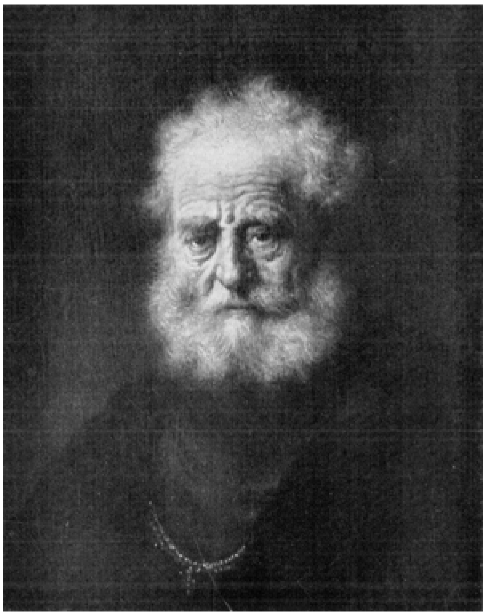
Afb. 72. Abraham Bloemaert. Grijsaard. Dresden.

vóór den Hoogepriester van Honthorst en enkele werken van Abr. Bloemaert en Bor, die om de kleur de aandacht trekken.

Dit is begrijpelijk. Immers, de laatstgenoemde soort van schilderijen vallen, evenals b.v. de Boogschutter van den Haarlemschen academist P. de Grebber in het Museum te Dresden, niet uit den toon van het geheel, terwijl het meerendeel der Utrechtsche werken hard en koud is.

De groote aantrekkingskracht voor vele jongeren was in het begin der 17e eeuw de in 1566 geboren[205)] katholieke Gorcummer A b r a h a m B l o e m a e r t s[206)] die, na in Parijs en Amsterdam te hebben gewerkt, sinds 1592 in Utrecht woonde, waar hij in 1651 op hoogen leeftijd overleed. Toen van Mander zijn schilderboek schreef (1604), was Bloemaert reeds zeer gezien. Sedert nam zijn roem met het jaar toe. Geen wonder, dat wij niet minder dan 30 leerlingen vermeld vinden, waarbij o.a. Jan Both, Cornelis Poelenburgh, Jacob Gerritsz. Cuyp, Gerard Honthorst en diens broer Willem, H. Terbrugghen, Jan van Bijlert, Wijbrand de Geest, Sandrart, Wouter Crabeth, Nic. Knupfer, J.B. Weenix

en 4 van Bloemaert's zoons. - Abraham Bloemaert was zeer veelzijdig. Hij maakte bijbelsche, allegorische en mythologische tafreelen, portret en genre, ontwerpen voor glasramen en tapijten[207]. Ook teekende en schilderde hij landschappen[208]. Als figuurschilder heeft hij veel aan Frans Floris te danken, maar tevens stond hij onder invloed der toenmalige Italianen, al deed hij nooit de reis over de Alpen. Bloemaert zocht naar een idealistischen stijl van soepele omtrekken,



Afb. 73. Rembrandt 1632. Grijsaard. Cassel.

zachte, vaak zeer bonte kleuren en vlotte compositie. In zijn zoeken is hij eklektisch: beurtelings put hij uit de 'manieren' van anderen, maar desondanks heeft zijn werk een zeer persoonlijk cachet. Hij teekende veel naar de natuur maar trachtte zoowel in figuur als in landschap boven de werkelijkheid uit te komen, waarbij hij stelselmatig de rechte lijn meed en alles boog, draaide en kromde. Hij was een vlot teekenaar van benijdenswaardig talent en het verwondert ons niet dat zijn teeken- en compositiemethoden lang grooten invloed hebben gehad[204].

Naast veel onaangenaam gemaniereerds (vgl. b.v. de houding van Johannes en van de staande figuur links op afb. 62) valt in Bloemaert's schilderijen toch ook menig aantrekkelijk detail op te merken. Men zie b.v. zijn in het Mauritshuis tentoongestelden Godenmaaltijd, gedateerd 1638 (afb. 71). Op het gebied der kleur spreidt Bloemaert in een groep van werken, waarvan het landschap met boerderij te Berlijn het hoogtepunt vormt, een zeker raffinement ten toon in een zoogenaamd changeant-koloriet, dat

heden ten dage op vele jongeren indruk maakt. Edoch, men behoeft dit alles slechts te vergelijken met het geniale, vloeiende en geweldige van Rubens of zelfs maar met iets van Jordaens, om den juisten maatstaf terug te vinden en Bloemaert de plaats te geven die hem toekomt: die van den werkzamen, invloedrijken leermeester met goede bedoelingen maar zonder genialiteit, den man met veel succes op een terrein, dat weliswaar zijdelings invloed oefende op de groote gebeurtenissen onzer schilderkunst, maar dat niet het gebied was waar deze zich zouden afspelen. Bloemaert verdiende veel geld, ook door werk voor het buitenland. Kortom, deze om zijn beminnelijken aard alom geprezen man is, met den hofschilder Honthorst, de personificatie van den internationalen roem van dat geringe percentage onzer schilderkunst, dat men hoofsch en officieel kan noemen.

Er leiden van Abraham Bloemaert en zijn zoon Hendrick duidelijke wegen naar de overige academisten uit dezen kring. Maar het is alsnog onduidelijk, in welk verband onze waarlijk groote kunst tot hem staat. Dat Jacob Gerritsz. Cuyp Abrahams leerling was, geeft te denken voor de ontwikkeling der Dordtenaars[209)], en wanneer wij den van Dyck-achtigen 'beau vieillard' op afb. 72 beschouwen, durven wij veronderstellen, dat van dergelijke werken, die Bloemaert sinds omstreeks 1620 schilderde, invloed is uitgegaan zelfs op den jongen Rembrandt (afb. 73).

Dat H e n d r i c k B l o e m a e r t (± 1601-1672), die in 1627 Rome bezocht, maar wiens werk veel koeler, bonter en harder is dan dat van zijn vader, door zijn karakterkoppen en genre-achtige figuren beteekenis heeft gehad voor de ontwikkeling van onze genrekunst, bewijzen schilderijen gelijk het bekende Eiervrouwtje in het Rijksmuseum, van 1632 (afb. 74). Maar, al moge hij menigen jongere op die wijze een nieuw motief aan de hand hebben gedaan, verder dan de verspreiding van het motief gaat de invloed van zijn zoetsappige kunst stellig niet.

Ongeveer even oud als Abraham Bloemaert was de in 1566 te Utrecht geboren en aldaar in 1638 overleden J o a c h i m W t e w a e l die, na reizen in Italië en Frankrijk, naar Utrecht terugkeerde, waar hij tot zijn dood bleef[210)]. Hij behoort naar den geest nog geheel tot de 16e eeuw en is in dit opzicht meer tot de groep van Goltzius, Cornelis van Haerlem en van Mander te rekenen. Zijn miniatuur-achtige schilderijen met kleine figuren, sterk door Spranger beïnvloed, gelijk De Olympus (1602) te Brunswijk, De Parnassus (1596) te Dresden en De Bruiloft van Thetis, te München, hebben door hun zorgvuldige uitvoering en aangenaam koloriet een zekere precieuse aantrekkelijkheid. Daarentegen zijn tal van andere werken, b.v. zijn Aanbidding der Herders in het Utrechtsch Museum, onaangenaam door hun manierisme, terwijl de realistische werken in het Museum te

Utrecht (zelfportret en portret van zijn vrouw, beide van 1601, en Groentemarkt, van 1618)[211)] tot de middelmatige voortbrengselen van dien tijd gerekend mogen worden.

Veel belangrijker is het oeuvre van P a u l u s M o r e e l s e (1571-1638), den gevierden portretschilder, die een leerling was van Mierevelt en vóór 1604 in Italië werkte[212)]. Naast portretten schilderde hij fantazie-gestalten en historiën. Ook deed hij

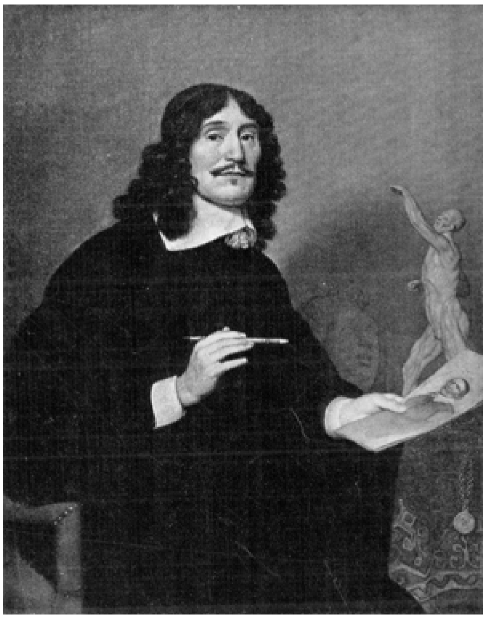
Afb. 74. Hendrick Bloemaert 1632. Het Eiervrouwtje. Rijksmuseum.

zich als architect en dichter gelden. Hij was een rederijkersgeest, een zeer begaafde man bovendien. Terwijl hij als conterfeyter tot de allerbesten, van zijn land behoorde, was hij in zijn herderinnen en dergelijke al evenmin bijzonder zelfstandig als in de weinige door hem geschilderde inventiën, gelijk de Venusgrot van 1602 in de Ermitage bewijst door haar wel bijzonder ongelukkige compositie. Moreelse richtte zich in deze soort van schilderijen bovenal naar Abraham Bloemaert. Weldra keek hij tevens naar de Utrechtsche Caravaggisten en de elegante houdingen van van Dyck's portretten. Vooral hierdoor bereikte hij, dat zijn schalksche herderinnen eenige gracie vertoonen, al staan zij in dit opzicht achter bij zijn naar de natuur gedane portretten (vgl. afb. 48 en 63).

Moreelse, die 28 leerlingen had, waaronder Dirck van Babueren, was viermaal hooftman van het schildersgild en sinds 1618 lid van den magistraat der stad Utrecht. Als architect maakte hij o.a. de teekeningen voor de Katharijnenpoort. Hoezeer zijn bucolische gestalten in trek waren blijkt

wel uit het feit, dat de Staten van Utrecht in 1627 een Herder en een Herderin van zijn hand ten geschenke gaven aan Amalia van Solms bij gelegenheid van haar huwelijk met Frederik Hendrik.

De naam van dezen stadhouder zou weldra genoemd worden in verband met bestellingen aan een Utrechtschen schilder, die een internationalen roem genoot, G e r a r d   H o n t h o r s t . Deze had zich geheel anders ontwikkeld



Afb. 75. G. Honthorst 1655. De Schilder zelf. Centraal Museum, Utrecht.

dan zijn twee jaar oudere kunstbroeder Abraham Bloemaert. Bloemaert had nooit Italië gezien, was geheel uit de Floris-school voortgekomen en had daarnaast, door navolging van buitenlandsche vormen en door natuur-studie, een eigen manier gevonden. Honthorst daarentegen had jaren in Italië doorgebracht en was er een steeds droger navolger van Caravaggio (1569-1609) geworden. In afwijking van Bloemaert huldigde Honthorst een realistische manier. Met den Vlaming Theodoor Rombouts (1597-1637), die in de Zuidelijke Nederlanden leefde en wiens werk zeer veel op dat van Honthorst gelijkt, importeert deze in de Nederlanden het pakkend realisme van Caravaggio, ietwat monumentaal, plastisch in den vorm, eenvoudig in de lijn, glad doch hard in de penseelbehandeling, krachtig geaccentueerd in de licht- en schaduw-verhoudingen en met een opmerkelijk doch koel clair-obscuur. Omdat de natuurlijke aanleg der Nederlanden met de kunst van Caravaggio strookte, sloeg dit nieuw-Romanisme van Rombouts en Honthorst terdege in. Het was de laatste romanistische faze in de Nederlandsche kunst[213)]. Omdat wij geen

Rubens hadden, moest Honthorst hier te lande wel de groote man worden, terwijl de niet minder begaafde Rombouts in Vlaanderen door Rubens in de schaduw werd gesteld.

Gerard Honthorst (1590-1656), in Utrecht geboren en gestorven[214)], leerling van Abraham Bloemaert, reisde in 1610 naar Italië. Hij werkte er tien jaren en werd er, gelijk gezegd, een overtuigd Caravaggist. Aangezien Caravaggio reeds in 1609 was gestorven, was Honthorst niet meer in de gelegenheid, bij hem in de leer te gaan. In Italië werd Honthorst spoedig populair en kreeg hij, wegens het succes zijner tafreelen bij kaarslicht, den

Afb. 76. G. Honthorst. De Tandarts. Dresden.

bijnaam Gherardo della Notte, dien zijn werk nog heden daar te lande voert. Hij schilderde er vele altaarstukken en werkte voor de Medici en den kardinaal Scipione Borghese.

In 1622 vestigde Honthorst zich te Utrecht. Zijn groote bedrevenheid als portret-, allegorie- en historieschilder had ten gevolge, dat hij zeer veel werk kreeg voor den stadhouder en voor buitenlandsche hoven. Zoo was hij in 1628 in Londen om er koning Karel I van Engeland te conterfeyten. De talrijke opdrachten van Frederik Hendrik voor de paleizen te Honselaarsdijk en Rijswijk en voor portretten deden hem in 1637 naar Den Haag verhuizen, waar hij in het Westeinde een statige woning bezat. Hij werkte ook

mede aan de beschildering van het Huis ten Bosch. Bij het begin van het stadhouderloos tijdperk vestigde hij zich weer te Utrecht. Veel heeft Honthorst ook geschilderd voor den keurvorst van Brandenburg en koning Christiaan van Denemarken. Met laatstgenoemde sloot hij in 1639 (hetzelfde jaar dus waarin Rembrandt met de Nachtwacht begon) een contract voor de levering van 25 historiestukken, waarvoor hij 37000 gulden zou krijgen.

Afb. 77. G. Honthorst 1623. De Violist. Rijksmuseum.

Men ziet het: Honthorstwerd als een tweede Rubens beschouwd. Hij nam handiglijk de allures aan van een gevierd hofschilder. Koningin Elizabeth van Bohemen en haar dochter leerden bij hem schilderen en hij leende aan de moeder vijfendertig mille.

Het ontbrak Honthorst niet aan hulp van medewerkers (o.a. zijn broer Willem) en leerlingen, volgens Sandrart 25 in getal. Maar doordien hij alle genialiteit miste en in eigen inventie op den duur te kort schoot, was hij weldra niet meer tot iets aantrekkelijks, laat staan tot iets zwierigs in staat en werd hetgeen zijn werkplaats afleverde steeds statiger en droger. ‘Hij verviel tot stijve gladdigheid’ zegt Houbraken terecht. Hoe stijf en glad hijzelf was, blijkt uit zijn zelfportret van 1655 in het Centraal Museum te Utrecht (afb. 75), waarin hij zich met den teekenstift in de hand bij een ‘ghevilt pleysterbeeldt’ heeft vereeuwigd.

Toch heeft deze hoveling voor onze kunstontwikkeling meer beteekenis gehad dan men zoo denken zou. In de eerste plaats door den diepen en onvermijdelijken indruk, dien zijn groote realistische typen en groepen,

meestal bij kaarslicht, hier in schilderskringen maakten in de eerste jaren na zijn terugkomst uit Italië, dus van omstreeks 1622 tot 1632. Met onderwerpen gelijk De Tandarts (afb. 76), Vroolijk Gezelschap aan Tafel, Galant Gezelschap, Vrekkige oude Vrouw, Violist (afb. 77) importeerde hij uit het Zuiden een eenvoudige maar zeer handige wijze van neerzetten en groepeeren van halffiguren, die men hier niet kende[215]. Ook Honthorst's kaarslicht-effecten met bedekte lichtbron waren in de Noordelijke Nederlanden een nieuwigheid, die

Afb. 78. H. Terbrugghen. Slapende Mars. Centraal Museum Utrecht.

zoowel den jongen Rembrandt als Dou en ook Judith Leyster schijnen te hebben geinspireerd.

In het gevolg van Honthorst[216] vinden wij, behalve tal van portretschilders (Westerbaen, Nason, de Baen, Queborn), verschillende genreschilders, o.a. Jan van Bylert (1603-1671) en Dirck van Babueren (± 1590-na 1623)[216a]. Eerstgenoemde, evenals Honthorst een in Rome tot Caravaggist geworden leerling van Abraham Bloemaert, schilderde gelijk Honthorst bijbelsche tafreelen en genrestukken met groote halffiguren, maar zijn kunst staat op dit punt bij die van zijn voorbeelden achter. Opmerkelijk zijn daarentegen zijn aan Jacob Gerritsz. Cuyp herinnerende portretten, o.a. in het Rijksmuseum en in de verzameling Bergsten te Stockholm. Dirck van Babueren is eveneens een volbloed Caravaggist die, na bij Moreelse te Utrecht te hebben geleerd, in Rome tusschen 1617 en 1620 kerkestukken schilderde en vervolgens in Utrecht, waar hij in 1623 was teruggekeerd, Honthorst-achtige genre-stukken, die soms interessant zijn van kleur. In het Centraal Museum te Utrecht bevinden zich van hem een Geeseling van Christus en een Prometheus.

In dit verband dienen Hendrick Terbrugghen en Paulus Bor nog te worden genoemd. Terbrugghen (1587/88-1629), uit een voorname Deventer familie, leerde eerst bij Abraham Bloemaert, ging vervolgens (1604) naar Italië en kwam in 1616 als Caravaggist terug, bijbelsche tafreelen en genrestukken à l'italienne schilderend. Zijn werk is beschaafder, pittiger, warmer en schilderachtiger dan dat der meeste Utrechtsche academici. Hij stelt in zijn doorschijnende schaduwen en lichtdragende atmosfeer ware pleinair-problemen[217)] en vooral van zijn grijzen en violet gaat een bijzondere charme uit. Een aan Dosso Dossi[218)] herinnerende romantiek spreekt uit schilderijen gelijk zijn Slapende Mars in het Museum te Utrecht (afb. 78). Van beteekenis zijn ook De Vier Evangelisten, van 1621, in het Stadhuis te Deventer, in 1707 aan de stad geschonken door Terbrugghen's zoon. Een zijner meest treffende werken is het Meisjeskopje in het Centraal Museum te Utrecht, van 1629 (afb. 79). De beide Jongens, in Cassel, van 1621, vermeldden wij reeds eerder. Merkwaardige schilderijen van Terbrugghen bezitten o.a. de Galeria Borghese te Rome (op dit doek komt precies hetzelfde meisje voor als dat van afb. 79), het Museum te Schwerin, de National Gallery te Londen en het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn. Terbrugghen is de academische voorlooper van Vermeer en men mag aannemen, dat zijn werken ook op anderen indruk maakten, vooral zijn genreachtige composities[203)],[217)].

Paulus Bor (± 1600-1669) is als kolorist soms ook zeer bijzonder. Niet zoozeer in zijn onder den invloed van Rembrandt geschilderde werken (het Vinden van Mozes, Rijksmuseum) als wel in die uiterst decoratieve, in groote, vrij vlak gehouden en goed harmonieerende kleurpartijen uitgevoerde werken, waarvan de Waarzegster in het Museum te Utrecht een treffend voorbeeld is (afb. 80). Citroengeel is het gewaad der zittende jonge vrouw, wit het paard met lichtblauw schabrak, donkersapgroen de mantel van den jongeling, grijs het kleed der waarzegster. Het geheel is koloristisch zuiverder gevoeld dan het werk van de andere meesters der Utrechtsche school dier dagen, Terbrugghen alleen uitgezonderd. Jammer, dat van Bor's decoratief werk voor Honselaarsdijk (1638) niets over is. Te oordeelen naar geteekende schetsen ervoor, die zich in het Prentenkabinet te Amsterdam bevinden, was het zeer opmerkelijk. Hij was een Amersfoorter, verbleef een tijdlang in Rome en daarna tot zijn dood in zijn vaderstad, waar nog werk van hem bewaard wordt[219)]. Hij is weliswaar slechts een tweederangs-meester, maar een zeer bijzondere[220)].

Zoowel onder den invloed van Abraham Bloemaert als onder dien der Utrechtsche Caravaggisten staat de in Leipzig geboren en in 1630 te Utrecht bij Abraham Bloemaert gekomen Nicolaus Knupfer (± 1603-1660),

Afb. 79. H. Terbrugghen 1629. Lachend Meisje. Centraal Museum Utrecht.

vooral bekend als de leermeester van Jan Steen. Hij was een voor velerlei invloed vatbare maar door zijn soepelen toets, zijn veelal charmant koloriet en zijn zin voor humor aantrekkelijk meester, veelzijdig in zijn onderwerpen (genre, historie, bijbel), maar geen stuwende kracht. Zijn Huwelijk van Tobias, van 1654, in het Centraal Museum te Utrecht, is een karakteristiek staal van zijn kunst.

Behalve de bovengenoemde meesters, die zich deels rond Bloemaert

Afb. 80. P. Bor 1641. De Waarzegster. Centraal Museum, Utrecht.

scharen, deels rond Honthorst, behooren tot de Utrechtsche school nog verscheiden academisten, wier namen onbekend zijn, doch waarvan schilderijen zijn overgebleven. Ook zijn er nog eenige niet door ons behandelde, die in den trant der genoemden werkten[221)].

Van hetgeen in het tweede kwart der 17e eeuw in Holland aan decoratieve schilderwerken is uitgevoerd, is veel verdwenen. Noch van het Huis

Honselaarsdijk, noch van het slot te Buren en te Rijswijk zijn de decoraties bewaard. Ook van vele andere beschilderingen, voor stichtingen of raadhuizen gemaakt, kunnen wij ons geen juiste voorstelling meer maken[222]. Een uitzondering vormt de vrijwel in haar geheel[223] overgebleven beschildering van de Oranjezaal in het Huis ten Bosch te 's-Gravenhage, die ontstaan is in de jaren 1648-53[224].

Wie de monumentale Oranjezaal (afb. 81 en 82) binnentreedt, ontwaart onmiddellijk, dat de verheerlijking van Frederik Hendrik, die zij te zien geeft, is ontstaan in navolging van de toenmaals algemeen gebruikelijke apotheoses, met name van de serie schilderijen, waarin Maria de Medicis door Rubens het leven van Hendrik IV van Frankrijk had doen uitbeelden en van die, waarin Rubens in Whitehall Jacob I van Engeland had verheerlijkt in opdracht van Karel I.

De koepelzaal is door den bouwmeester Jacob van Campen overeenkomstig de architectuur verdeeld in te beschilderen vakken, terwijl hij de af te beelden allegorieën met Amalia van Solms en Constantijn Huygens bepaalde. Zelf teekende van Campen de schetsen tot in bijzonderheden[225]. De gedachtengang is geheel die der toen gangbare historische allegorie. De opdrachtgevers hebben getracht om, met de successen van wijlen Rubens voor oogen, zooveel mogelijk een in diens trant geschilderd geheel te verkrijgen. Zij zochten derhalve die meesters aan, van wie men werk in Vlaamsch-barokken zwier kon verwachten. Men koos Hollandsche kunstenaars, die in den trant van Rubens schilderden en verkreeg voor het hoofdtafreel de medewerking van Jacob Jordaens, die na Rubens' dood de grootste Vlaamsche decoratieschilder was[226]. Tot de Hollanders behoorde allereerst Gerard Honthorst, wiens taak uitsluitend het conterfeyten was. Als hofschilder van wijlen den stadhouder was hij daarvoor de aangewezen man. De overigen zijn Noord-Nederlandsche Rubens-navolgers. Het leeuwendeel kreeg de Bosschenaar van Thulden, die Rubens had geholpen bij het decoreeren der triomf bogen voor den intocht van den Kardinaal-Infant Ferdinand van Oostenrijk te Antwerpen in 1636 en die daarover een prentwerk had uitgegeven. Een groot deel van de rest werd toebedeeld aan twee andere Hollanders, die in Antwerpen hadden gewerkt: Jan Lievens en Rubens' leerling P. Soutman. Twee leerlingen van Goltzius: Pieter de Grebber en Salomon de Bray, benevens de Alkmaarder Caesar van Everdingen werden gekozen wegens de Rubens-achtig doorschijnende vleeschkleur, die hun naakten kenmerkt, alsmede om hun koloriet en ordonnantie.

Het kon wel niet anders of het resultaat dezer heterogene samenwerking moest de duidelijke kenmerken dragen der veelhandigheid en tweelandigheid. Bovendien blinkt het bijzonder knappe werk van den grootmeester

Afb. 81. De Oranjezaal in het Huis ten Bosch, naar de prent van F. Molenaar.

Afb. 82. Huis ten Bosch, Oranjezaal. Wand tegenover den Triomftocht.

Jordaens dusdanig uit boven de kundige prestaties van zijn Hollandsche en Vlaamsche kornuiten, dat ook hierdoor het bereiken van eenheid is verhinderd.

Na Jordaens' waarlijk meesterlijken Triomf van Frederik Hendrik, het eenige doek, dat werkelijk monumentaal is en karakter geeft aan de beschildering van het geheel, is ontegenzeggelijk het werk van Theodoor van Thulden (1606-1669) het best geslaagd, met name diens tafreel, waarop de Cyclopen bezig zijn de wapens van Aeneas te smeden. ‘Velen hebben het voor een Rubens gehouden’, zegt van Dijk[227)]. In het werk van Caesar van Everdingen zijn vooral de kleuren en enkele schilderachtige details opmerkelijk. Daarentegen vertoont het aandeel van Honthorst, die zijn besten tijd toen reeds achter den rug had, enkel droge statigheid. Ook het overige laat ons, die niet gelijk de tijdgenooten ons verstand kunnen vermeien met de in de allegorieën verscholen gedachten, vrij koud, aangezien slechts hier en daar in de details werkelijke schoonheid te genieten valt.

Hetgeen de schilderingen verhalen is zeer in 't kort het volgende: de geboorte van Frederik Hendrik (schoorsteenstuk door van Everdingen); zijn opvoeding (van Thulden); zijn huwelijk (Honthorst); 's prinsen bekleeding met de stadhouderlijke waardigheid (van Thulden); de opvoeding van zijn zoon Willem II (van Thulden); Willem II en zijn bruid Maria Henriette Stuart (Honthorst); Keurvorst Frederik Willem van Brandenburg en zijn bruid, dochter van Frederik Hendrik (Honthorst). Dit alles vult een groot stuk van het bovengedeelte der zaal, dat derhalve is gewijd aan Frederik Hendrik, zijn zoon en dochter en aan de Engelsche en Duitsche huwelijken van die beiden. 's Prinsen broeder wordt eveneens op de bovenrij herdacht door een tafreel van Van Thulden, waarop zijn afgebeeld Maurits en Frederik Hendrik te paard bij den slag bij Nieuwpoort.

Den hoofdwand (afb. 81) vult Jordaens' superbe Triomftocht, waarnaast een statige, maar ietwat duffe groep van Honthorst, Amalia met hare vier dochters, die dit schouwspel gadeslaan. Daarboven ziet men den Prins, den laster vertredend, door van Thulden. Jordaens' doek beeldt het begin van een stoet af, waarvan men, naar rechts de wanden vervolgend, de overige tafreelen ziet, beginnend met een doek van Pieter de Grebber, voorstellende De Schatten van Brazilië, vlak rechts van den Jordaens in frissche kleuren geschilderd. De triomftocht wordt door een tafreel van Jordaens onderbroken, dat oorspronkelijk op de plaats stond van de Grebber's Schatten van Brazilië, dus tegenover den Honthorst met Amalia van Solms en hare dochters[228)]. De overige groepen van den stoet zijn van de hand van Sal. de Bray en P. Soutman. Aan de verovering van Brazilië door

Johan Maurits zijn nog twee verdere tafreelen gewijd, geschilderd door P. de Grebber en van Thulden, terwijl laatstgenoemde nog bovendien de Nederlandsche Maagd allegorisch verbeeldde, het stadhouderschap der 7 provinciën aan Frederik Hendrik aanbiedende. Een verder tafreel van Van Thulden, het tweede rechts van de oorspronkelijke ingangsdeur[229)], stelt de verovering van de generaliteitslanden voor.

De wand tegenover den Jordaens (afb. 82) vertoont ter weerszijden van de schouw, dus ter flankeering van het tafreel der geboorte, mythologische toespelingen op Frederik Hendrik's leven: de Cyclopen, die de wapens voor Aeneas smeden en Venus met hare Nymfen, beide door van Thulden; den Parnassus met vijf Muzen (door Lievens), waarnaast van Everdingen de vier overige Muzen schilderde. De uitgangsdeur, die eertijds onmiddellijk toegang gaf tot het bosch, is eveneens beschilderd. Men ziet er de Godin van den Vrede, die door Hercules en Minerva wordt binnengelaten. Blijkbaar is dit een toespeling op den Vrede van Munster. De schilderij op deze deur, benevens de vier wapenherauten en de wapendecoraties tusschen de pilasters der zaal zijn van een onbekend meester, die zijn werk merkte met de letter C.B. Misschien was het Cornelis Bloemaert.

Hoog in den koepel plaatste Honthorst de beeltenis van Amalia van Solms. Haar portret wordt omzweefd door engeltjes, waarvan er twee een geschiedboek dragen met de woorden: nomen laudesque manebunt (naam en roem zullen blijven).

Dit merkwaardig geheel was wel de best mogelijke verwezenlijking van het ideeële doel, dat Amalia van Solms zich had gesteld. Inderdaad heeft zij daardoor voor haren grooten echtgenoot een monument gesticht, dat ten volle uitdrukt welke gevoelens haar en ons volk jegens hem bezielden.

Het geheel doet ontegenzeggelijk in ons land eigenaardig aan door zijn monumentaliteit. Bij gunstig licht is de aanblik soms indrukwekkend, maar ieder bewonderaar van Rembrandt, Hals en Vermeer krijgt vóór deze kunst het gevoel als ware hij in het buitenland verdwaald geraakt. Immers groote emoties vermag deze prestatie, waarin het verstandelijke het zuiver schilderkunstige overwoekert, bij ons niet op te wekken. Bij het ontwerpen van het complex heerschten de historie en de architectuur en met de uitvoering van de schilderijen waren, op Jordaens na, slechts tweederangsmeesters belast. Dit laatste was de grootste fout, die men kon begaan. Had b.v. Jordaensalleen de zaal beschilderd, dan zou er een veel hooger plan zijn bereikt. Want het zit hem niet zoozeer in het onderwerp als wel in hetgeen ervan gemaakt is. Want al staan wij in onze denkwijze nog zóó ver af van de historische allegorie, toch vermag zij ons nog heden ten dage te ontroeren indien zij waarlijk geniaal is geïnterpreteerd. Wij denken hierbij aandergelijke

werken van Rubens, van Dyck, Velazquez, Rembrandt. Spreekt niet uit diens Allegorie op de Eendracht van het Land (afb. 24) méér waarachtig kunstenaarschap dan uit heel het Hollandsche deel der Oranjezaal?

Terwijl in Haarlem en Utrecht in het begin der 17e eeuw de italianiseerenden overheerschten, was dit in Amsterdam geenszins het geval. Men vond er weliswaar schilders, die op z'n Italiaansch werkten[187)], maar groepen van academisten traden slechts in de beide genoemde steden op. Alvorens de italianiseerende stroomingen in laatstgenoemde stad te bespreken, willen wij even de aandacht vragen voor een op zichzelf staand kunstenaar.

Wij bedoelen L e o n a e r t B r a m e r, in Delft geboren 1596 en daar overleden 1674[229a)]. Van de in den lande verspreide enkelingen onder de italianiseerenden is hij de meest origineele. Bramer reisde op achttienjarigen leeftijd over Frankrijk naar Rome, waar hij eenige jaren bleef terwijl Elsheimer er nog vertoefde. Daarna bezocht hij o.m. Venetië. In 1628 was hij in Delft terug. Hij bleef er wonen en genoot er groot aanzien, vooral als schilder van decoratieve werken. Delflandshuis, den Doele, het Huis te Nieuwburg bij Rijswijk en later nog de gildekamer van het Lucasgild (1661) en de groote zaal van het Prinsenhof (1668) versierde hij met schilderwerk. Op laatstgenoemde plaats is de zoldering met zijn Hemelvaart van Christus nog bewaard. Ook maakte hij fresco's en was, zoover bekend, de eenige hier te lande die deze techniek beoefende[229b)]. Vermoedelijk waren zijn wandschilderingen de voorloopers voor die welke Carel Fabritius later in Delft uitvoerde. Bramer was inventief en handig, en in menig opzicht vlotter en zwieriger dan zijn Utrechtsche of Haarlemsche kornuiten. Toch ging hij in dit soort van werk niet uit boven de internationale middelmaat. Adaptief als hij was, volgde hij de wisselende mode en werkte hij sinds ongeveer 1650 in lichte kleuren en elegant bedoelde vormen.

Belangrijker dan Bramer's decoratieve werken zijn voor ons de talrijke kabinetstukken, die hem doen kennen als een ongemeen vlot doch weinig serieus navolger der Italiaansche tenebrosi. Het vroegst gedateerde onder deze stukken is een tafreel met rustende krijgslieden, van 1626, in het Bredius-Museum. Het laatst gedateerde, het offer van Salomo voorstellend, bezit 's Rijksmuseum te Amsterdam, dat bovendien o.a. een zijner meesterwerken rijk is: de 1642 gedateerde Verloochening van Petrus, waarin directe invloed der Utrechtsche school valt te bespeuren.

Naast Honthorst komt Bramer de verdienste toe, hier te lande het eerst op de oplossing van het lichtprobleem te hebben aangestuurd. Evenwel, zoo hij invloed heeft gehad, dan heeft deze zich tot Delft beperkt, waar hij dan een

voorlooper zou zijn geweest van de Schilders van het Zonlicht, die wij in het dertiende hoofdstuk zullen behandelen. In het meerendeel zijner kleine stukken geeft Bramer een zeer persoonlijke interpretatie der Italiaansche opvattingen, die het gevolg is van zijn conceptie-vermogen en de speelsche virtuositeit van zijn penseel. In tegenstelling tot onze Caravaggisten ontbreekt hem doorgaans een degelijke techniek. Slechts zelden is zijn werk rijp doorschilderd. Het meest interesseert ons in zijn ontwikkeling, dat hij reeds vroeg dezelfde lichtproblemen behandelde die weldra Rembrandt zouden bezig houden. Evenwel, Bramer drong niet tot de kern door. Toen Rembrandt, naar alle waarschijnlijkheid geheel onafhankelijk van Bramer, omstreeks 1631 zijn eerste overwinningen op dit gebied behaalde, wist Bramer niet beter dan hem na te doen. Deze ‘Rembrandtieke’ werken missen het liefdevolle en de toewijding die men bij Rembrandt vindt. Het licht is onrustig, de halfschaduwen zijn groenachtig en weinig doorschijnend. Geheimzinnigheid ontbreekt te eenenmale. Toch is Bramer's kunst herhaaldelijk met die van Rembrandt verward, waartoe bovendien in niet geringe mate heeft bijgedragen de omstandigheid, dat beiden herhaaldelijk dezelfde bijbelsche onderwerpen hebben geschilderd.

Bramer hield van al wat reflecteert: kostbaar vaatwerk en schalen vullen vaak de voorgronden zijner historische en bijbelsche tafreelen en spelen een groote rol bij den opzet zijner allegorieën en vanitas-voorstellingen[229c)]. Hij was fantastisch en pathetisch, maar zijn werk mist kracht en diepgang. Zijn rijke verbeeldingskracht uitte hij in tal van geteekende illustratiereeksen, o.a. van de drie boeken van Lasarus van Tormes (1646), van Tijl Uylenspiegel (1656) en van Quevedo's Spaensche Dromen (1659).

In Amsterdam was de portretschilderkunst sterk ontwikkeld en werkten tal van realistische landschapschilders. En al zou men onder de portrettisten buitenlandsche invloeden vermoeden (de in 1592 overleden Dirck Barentz had bij Titiaan geleerd, van der Voort was Antwerpenaar, Ketel had in Frankrijk en Engeland gewerkt) en al was het landschap in 't eerst grootendeels Vlaamsche import (Gillis van Coninxloo kwam uit Antwerpen), toch was het algemeen uiterlijk der Amsterdamsche schilderijen Hollandsch. Schilders van inventiën en historiën in groot formaat waren er nauwelijks nadat in 1575 de half romanistische, half nationaal-realistische Pieter Aertsen was gestorven[230)]. Aertsen's zoon Pieter, wiens broer zulk werk nog in den Spaanschen tijd had gemaakt[231)], vond een veel beter emplooi in het schilderen van Amsterdamsche korporaalschappen. Hetzelfde was het geval met Werner van der Valckert, wiens Bespotting van Christus (Kopenhagen) en Christus, de Kinderen zegenend (1620, Museum te Utrecht) dezen meester

als een ‘braef’ doch allerminst als een indrukwekkend bijbelschilder doen kennen, terwijl hij daarentegen een zeer goed conterfeyter was van schutters en regenten. Zoo er ergens gesproken kan worden van verval der historiën ten gunste van het portret, dan is dit in Amsterdam in het eerste kwart der 17e eeuw[232].

De eenige historiekunst van beteekenis in de stad aan 't Y was die van den Amsterdammer Lastman, die vermoedelijk reeds in 1605 uit Italië naar zijn vaderstad terugkeerde[233].

Het vroegste werk van Pieter Lastman (1583-1633)[234] staat onder den invloed van Cornelis van Haerlem en Hendrick Goltzius, maar gedurende zijn verblijf te Rome (begin der reis 1603) geraakte hij sterk onder den indruk der Carracci. In Amsterdam kenmerkte hij zich dra als een zelfstandige persoonlijkheid. Trouwens, ook ten opzichte van het Hollandsch academisme als geheel is hij een afwijkende verschijning. Bij hem vindt men geen geconstrueerde figuren gelijk bij de overigen[235]. De gestalten zijn krachtig en gespierd, met een streven naar individualiteit; de koppen zijn meer karakterkoppen dan geïdealiseerde typen, de gebaren meer getheatraliseerde werkelijkheid dan idealistische constructie. Lastman houdt er een bijzondere manier van groepeeren op na, die geenszins die der academisten is en waarin de bij dezen niet gebruikelijke driehoek- en pyramide-vorm veelvuldig voorkomt. Hij legt zich toe op het uitdrukken van een sterk op het hoofdzakelijk gebeuren geconcentreerd meeleven der omstanders (invloed van Rafaël en Michelangelo[236] en streeft er bovenal naar om aan zijn inventiën een door eigen natuurstudie gesterkt realisme ten grondslag te leggen. Kortom, onder het exotisch gewaad van dezen zeer doelbewusten dramatischen verteller steekt een veel scherper opmerker der werkelijkheid dan men op het eerste gezicht denken zou. Hij heeft bovendien een groote voorliefde voor het landschap, dat hij op Elsheimersche wijs beziet en dat een groote plaats inneemt in zijn talrijke bijbelsche en mythologische tafreelen. Lastman is, kortom, pittiger en zelfstandiger dan de Haarlemsche en Utrechtsche italianiseerenden en hij is, in tegenstelling tot dezen, veel meer een overgangsmeester, d.w.z. dat hij het uitheemsche mengt met veel eigens. De naaktstudie, de anatomische, antycxe en compositioneele lessen van het Zuiden brengt hij te pas bij eigen observaties en zijn ideaal is lang niet uitsluitend exotisch. Onwillekeurig denkt men aan het Amsterdamsch tooneel dier dagen, waar eenzelfde mengeling merkbaar is.

Lastman's werk viel alras bijzonder in den smaak. Zijn Paulus en Barnabas te Lystra, van 1614, werd door Vondel in een lang gedicht bezongen[237]. Weldra had hij tal van leerlingen, onder wie Lievens in 1617 en Rembrandt, vermoedelijk omstreeks 1625.

De kunst van Lastman was door haar groot gehalte aan verhalend realisme veel meer dan die der overige italianiseerenden geschikt om er een puur Hollandsche historieschilderkunst op te enten. Niemand minder dan Rembrandt, die in zijn jonge jaren tal van onderwerpen en composities aan zijn leermeester ontleende, heeft dit nieuwe vol belangstelling in zich opgenomen om het tot iets imposants te verwerken.

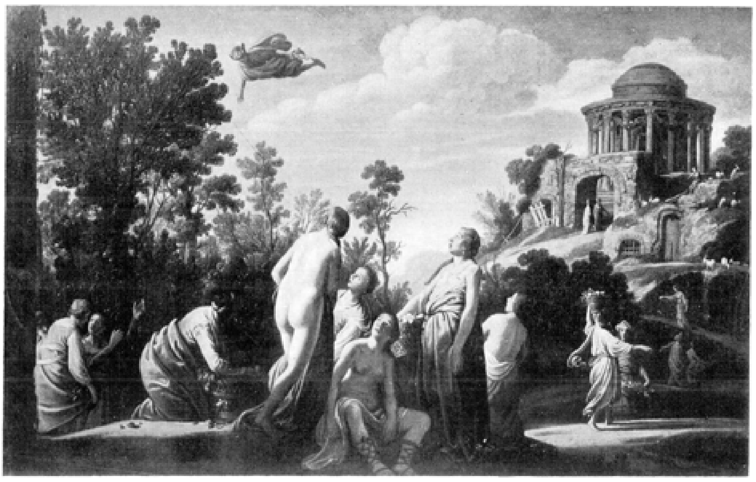
Tot het grootsche was Lastman niet in staat: zijn schilderen blijft een zeer vindingrijk verhalen van voorvallen, verduidelijkt door allerhande gebaar en versierd met veel bijwerk en gewaden. Zijn streven naar het uitbeelden van

Afb. 83. P. Lastman 1614. Offerstrijd tusschen Orestes en Pylades. Rijksmuseum.

lichtdonker is intensiever dan dat der meeste italianiseerenden, maar toch heeft hij nooit ware schilderachtigheid bereikt. Zijn werk bleef zwaar van lijn en kleur, werd nimmer fijn in den toon, kwam nooit 'uit de verf'. Kortom, Lastman bracht het slechts tot aanduidingen en wenken, maar niet tot het doel. Daartoe stond hem trouwens ten slotte zijn vereering voor 'de Oudtheydt' nog te veel in den weg: het schilderachtig realisme was niet zijn eenig verlangen. Wij beelden van zijn werk den tegenhanger van zijn Paulus en Barnabas af, het eveneens in 1614 geschilderde stuk De Offerstrijd tusschen Orestes en Pylades (afb. 83), dat eenmaal met het eerstgenoemde eigendom was van burgemeester Six en zich thans in het Rijksmuseum bevindt[238].

Omvangrijk waren Lastman's schilderijen niet: het grootste heden bekende, Jephta en zijn Dochter, meet 1 M 20 bij 1 Meter[239)]. Daaruit blijkt, dat bij de naarstige Amsterdammers, die toen nog niet in de groote huizingen woonden die een volgend geslacht ter beschikking had, het groote bijbelsche of historische schoorsteenstuk nog niet in zwang was. Hun kinderen vonden, om aan hun verlangens naar grooter doeken te voldoen, Lastman's leerling Rembrandt, den eigenlijken schepper der Hollandsche bijbelschildering.

Naast Lastman telde Amsterdam nog enkele andere meesters, wier kracht eveneens lag in het combineeren van een Elsheimer-achtige landschapskunst



Afb. 84. N. Moyaert 1624. Mercurius en Herse. Mauritshuis.

met italianiseerende figuurgroepen, waarin naar schilderachtigheid werd gestreefd en lichtdonker-problemen werden gesteld. De voornaamste van deze kunstenaars is Nicolaas Moyaert (1592 of 93-1655)[240)]. Weinig meesters waren zóó goede teekenaars en zóó doorkneed in het schildersmétier als hij. Dit gemak stelde hem in staat tot het behandelen van allerlei onderwerpen op tal van manieren (o.a. op die van Domenico Feti), maar het had deze schaduwzijde, dat het hem nooit belette zich aan te sluiten bij de richting die hem juist beviel. En aangezien Moyaert in dien tijd van telkens nieuwe verschijnselen een dergenen was, die nu eens in bewondering verviel voor dit en dan weer voor dat, werd hij weliswaar een zeer gezocht,

maar nooit een groot meestert[241]. Hij was begonnen met een reis naar Italië, waar hij, gelijk Lastman, den invloed van de landschapskunst van Paulus Bril en Elsheimer onderging. Hij schilderde daarna nymfen, bacchanalen enz., waarin ook eenige Rubens-invloed valt te bespeuren en die alleen maar Hollandsch zijn in hun weinige vlotheid, degelijke peinture en beginnende atmosfeer-studie. Men vergelijke de beide schilderijen van 1624 in het Mauritshuis, waarvan er één hier is afgebeeld (afb. 84). Van zijn kerkelijke stukken (hij was katholiek), die hij o.m. schilderde voor het Begijnhof, zijn er nog bewaard. Bovendien schilderde hij grootfiguur. Het meest bekende is Drieërlei Keuze, in het Rijksmuseum (afb. 85), Utrechtsch van opvatting en gelijkend op Hendrick Bloemaert. Dit stuk is nogal stijf en vertikalistisch en men behoeft het slechts te vergelijken met het levendige doek met groote gestalten, dat de tijdgenoot van Frans Hals, Hendrick Pot, in 1633 schilderde en dat zich in het Museum Boymans bevindt (afb. 86), om duidelijk de tegenstelling te zien tusschen de onmiddellijk uit de natuur gegrepen weergave der beweging en de naar academisch gestelde modellen geschilderde compositie.

Knap, maar voor dien tijd wat archaïstisch, is Moyaert's regentenstuk van 1640 in het Waagmuseum te Amsterdam, met 5 regenten, 2 regentessen en den bode van het Oudemannen- en Vrouwenhuis, onder invloed van de Keyser ontstaan. Ook zijn portret van den toen beroemden Pater Leonard Marius is van beteekenis. Zijn later werk (men vergete niet, dat hij eerst in 1655 overleed) is geheel en al in Rembrandtieken toon doch met een vrij slappen toets geschilderd. Zijn Roeping van Mattheüs, van 1659, in het Museum te Brunswijk, is het klassieke voorbeeld van Moyaerts bewondering voor Rembrandt.

Slechts op één punt is Moyaert's verdienste blijvend. Hij is degene, die het realistisch Hollandsch dierstuk een groote schrede vooruit heeft gebracht als leermeester van Berchem, van der Does en hoogstwaarschijnlijk ook van Paulus Potter. Reeds betrekkelijk vroeg komen in Moyaert's schilderijen en etsen voortreffelijk geobserveerde dieren voor. Wij komen hierop in een later hoofdstuk terug, maar willen er alvast op wijzen, dat Moyaert met Savery de eerste is geweest, die na P. Aertsen koeien, schapen en ander vee op niet-manieristische wijze heeft geschilderd en die dus, zuiver en alleen door natuurstudie, is gaan afwijken van de manier waarop Abraham Bloemaert en anderen de omtrekken en vormen van zulke beesten in den gangbaren rondenden stijl wisten op te zetten[242]. In dit opzicht behoort Moyaert dus evenmin als in zijn portretten tot de academisten. Evenwel moet hij in tal van andere werken, uit den tijd voordat hij Rembrandtvolgeling werd, zeer zeker tot den kring van Lastman worden gerekend.

Nog moet in dit verband worden genoemd J a c o b P y n a s (Amsterdam ± 1590 - Delft na 1639), wiens schilderijen door Vondel zijn bezongen en van wien het Rijksmuseum een Prediking van Paulus en Barnabas bezit, geschilderd in de manier van Lastman en 1628 gedateerd. Zijn broer J a n P y n a s (1583-1631) genoot tijdens zijn leven grooten roem. Ook hij werkte min of meer in Lastman's trant en men kan hem eveneens een voorlooper

Afb. 85. N. Moyaert. Drieërlei Keuze. Rijksmuseum.

van Rembrandt noemen. Zijn Opwekkingen van Lazarus zouden voor Rembrandt voorbeelden geweest kunnen zijn. Schilderijen van hem vindt men hier te lande o.m. in het Rembrandthuis en het Rijksmuseum. De beide broers reisden tezamen met Lastman naar Rome. Nog enkele andere schilders in Delft, Haarlem en Amsterdam schilderden in het eerste kwart der 17e eeuw academisch kleinfiguur met Elsheimersch landschap. Ook hun werk viel toen algemeen zeer in den smaak[243].

Het lot der kunst van Lastman en zijn kring is geweest, dat hetgeen er levensvatbaar van was overging op Rembrandt en zijn kring, terwijl er geen academisme uit voortkwam, dat met het Utrechtsche of Haarlemsche valt te vergelijken. Het vroege Amsterdamsche academisme immers verstomde vrijwel kort na 1630, en toen in 1638 burgemeesteren deze kunstsoort noodig hadden voor de decoraties bij het bezoek van Maria de Medicis, bleek er slechts één Amsterdammer tot dezen arbeid in staat, de veelzijdige Nicolaes Moyaert[244)]. Welk een verschil met Utrecht of Haarlem, waar

Afb. 86. H. Pot 1633. Vroolijk Gezelschap. Museum Boymans.

minstens een half dozijn schilders zulk werk hadden kunnen leveren! En het resultaat? Men behoeft slechts de afbeeldingen dier decoraties, door Pieter Nolpe in prent gebracht, te bekijken om te zien, hoever de prestaties van den toen 46-jarigen Moyaert achterstonden bij die van den door jicht geplaagden ouden Rubens en zijn helpers, toen zij in 1636 de pralende barokke eerepoorten schiepen voor den intocht van den stadhouder Ferdinand binnen Antwerpen.

Het Amsterdamsch academisme dan moest plaats maken voor Rembrandt en diens Amsterdamsche school van grootfiguur-schilders (Bol, Flinck, van Loo), die van huis uit geen Italianiseerenden waren en weldra een eigen,

zich van Rembrandt afkeerenden en zich meer naar den buitenlandschen barok richtenden decoratieven stijl van historieschildering deden ontstaan.

Deze stijl is evenwel, vooral door het dralen met de beschildering van het Amsterdamsch stadhuis, in Amsterdam-zelf nooit tot vollen bloei gekomen[245)]. Wel had hij elders invloed, want wij onderkennen zijn vertakkingen niet slechts in de Hollandsche historieschildering buiten Amsterdam maar ook elders, tot zelfs in Frankrijk[246)].

Het Amsterdamsch academisme verschijnt in het laatst der zeventiende eeuw in verjongden vorm door de komst van een vroegrijpen virtuoos, den Luikenaar G e r a r d d e L a i r e s s e (1641-1711), die reeds in 1664 in den Bosch werkte, in 1665 te Utrecht en vervolgens te Amsterdam, totdat in 1690 blindheid hem dwong, het penseel te laten rusten. Het werk van dezen ‘Nederlandtsen Raphaël’, een ijdele en loszinnige man, was buitengewoon gezocht en werd duur betaald in de dagen, waarin Rembrandt financieel te gronde ging. Hij heeft tallooze zolderingen, dessus de porte, schoorsteenstukken en wandbeschilderingen gemaakt voor de groote woonhuizen der Amsterdamsche patriciërs en tevens de zeer bekende reeks voor de Raadkamer van het Hof van Justitie van Holland in Den Haag (de zoogenaamde Lairesse-zaal) in het Binnenhof[247)]. Ook beschilderde hij, tezamen met den landschapschilder Glauber, in Den Haag de eetzaal van Maria van Engeland en de vertrekken van Willem III en maakte hij decoraties voor Soestdijk en voor het Loo (thans in de groote audiëntiezaal aldaar). Zijn kunst staat sterk onder den invloed van Nicolas Poussin en Lebrun, is opmerkelijk door 's meesters ongeloofelijke handigheid in verkortingen en andere perspectivische trucs, is technisch degelijk en bewonderenswaardig, maar is weinig doorschijnend, vaak ietwat plomp van vorm, te zwaar van kleur, vrij nuchter, en soms onverdraagzaam door de pedante theorieën, die haar beheerschen. Den door hem vereerden Poussin bereikt Lairesse op geen stukken na.

Met Lairesse doet in ons land het academisch classicisme zijn intrede, dat Bredius terecht ultra-academisme heeft gescholden. De anti-naturalistische theorieën, door Lairesse neergelegd in zijn Groot Schilderboeck (1707), dat hij schreef nadat hij blind was geworden, zijn een tijdlang hoogelijk bewonderd en het in practijk brengen ervan droeg zeer veel bij tot het verval onzer schilderkunst. Overal in den lande is in het derde kwart der 17e eeuw in Lairesse's trant gewerkt en zijn methoden werden tot ver in de 18e eeuw in Amsterdam, Den Haag, Rotterdam, Utrecht en Dordt en overal daar, waar rijke huizingen moesten worden gedecoreerd, nagevolgd[248)].

Wij zullen thans nog eenige bladzijden wijden aan de schilders van arcadische figuur-landschappen. Men trof deze in de 17e eeuw vooral in Utrecht en den Haag aan. De voet van familiariteit waarop men zich toen bevond met de wereld van Ovidius' Metamorphosen, met Jupijn, vlugtighe nymfen en looze herderinnetjes, is den lezer bekend en wij behoeven op dit alles dus slechts terloops te wijzen[249)]. Onze schilders brengen Jupiter in beeld, die de schoone Herse verrast, zij schilderen Pyramus en Thisbe, Diana en Akteon, Cephalus en Procris, optochten van Bacchus en zijn trawanten, nymfen door satyrs verrast, tafreelen uit Guarini's Pastor Fido en tal van andere bucolische gevallen. De vraag van het publiek naar deze voorstellingen, die veelal eenig naakt vertoonen, houdt gelijken tred met de ontwikkeling onzer arcadische literatuur. Nu eens denkt men aan Hooft's Granida, dan weer aan Vondel's Leeuwendalers. De schilders van deze soort onderwerpen leven wat dit betreft in dezelfde wereld als de dichters en staan gelijk dezen voor een goed deel onder uitheemschen invloed.

Als kunstwerken zijn de arcadische schilderijen een mengeling van natuur-observatie en fantazie. Op eenzelfde doek ziet men soms een gevoelig gedane lucht achter nymfen, die onnatuurlijk zijn geschilderd naar academisch gesteld naakt.

Het is opmerkelijk, dat Utrecht het centrum is van dezen tak van schilderkunst, die er zijn oorsprong vond bij Abraham Bloemaert. Diens nymfentafreelen werden in 't klein, à la Francesco Albani (1578-1660), nagevolgd en onder invloed van het werk van Bril en Elsheimer tot een nieuw genre gemaakt. Dit deed Bloemaert's leerling C o r n e l i s   v a n   P o e l e n b u r g h (± 1586-1667). Deze vertoefde sinds 1617 verscheiden jaren in Italië (Rome en Florence) en vestigde zich daarna in zijn geboortestad Utrecht, waar hij zeer gezien was en tal van leerlingen had. Poelenburgh stoffeerde zijn landschappen met naakte nymfen en satyrs (afb. 87), soms ook met bijbelsche tafreelen, b.v. een Rust op de Vlucht naar Egypte. Op den voorgrond brengt hij soms heel goed geschilderde bloemen aan. Zijn werk is vaak fijn van toon en atmosfeer en past uitnemend in een boudoir. Maar zelfs zijn beste doeken verbleeken en worden flauw van lijn zoodra men ze hangt bij de krachtige landschappen van onze groote realisten, b.v. Ruisdael. Poelenburgh's werk was zeer gezocht. Met H. Saftleven, A. Bloemaert en D. van der Lisse schilderde hij in 1635 een serie tafreelen uit den Pastor Fido voor het Huis Honselaarsdijk. Deze worden thans in Berlijn en Potsdam bewaard. Hij heeft ook kleine stemmige portretten geschilderd.

Tot Poelenburghs richting behooren o.m. zijn leerlingen A b r a h a m   v a n   C u y l e n b o r c h (± 1600-1658), die hem op den voet navolgt, J a n   v a n   H a e n s b e r g e n (1642-1705, woonde eerst in Utrecht en van 1669 tot zijn

dood in Den Haag), die hem copieert en navolgt[250)], Dirck v.d. Lisse († 1669 in Den Haag, waar hij sinds 1644 woonde) en Daniel Vertangen (Hagenaar, ± 1598-1657?). Barth. Breenbergh (1599-1657) werkte te Amsterdam in Poelenburgh's trant, waar ook Rombout van Troyen († 1650) Romeinsche ruïnes schilderde[251)].

Het is karakteristiek voor den hoofschen smaak der Residentie, dat een

Afb. 87. C.v. Poelenburgh. Nymfen door Satyrs verrast. Dresden.

deel van Poelenburgh's beste leerlingen (Haensbergen, v.d. Lisse, Vertangen) in Den Haag is gaan werken, waar Haensbergen zelfs Directeur der schildersacademie werd.

Dit Elsheimersch italianisme in 't klein was dus blijkbaar in Den Haag zeer in trek. In de hofstad had het reeds in het begin der 17e eeuw een overtuigd bucolischen vertegenwoordiger gehad in Moses van Wttenbrouck (geb. in Den Haag vóór 1590, overl. aldaar vóór Juli 1647), een typischen Elsheimer-volgeling, die eenigszins op de manier van Moyaert en

J. Pynas werkte. Hij bezocht Rome en stond later bij Frederik Hendrik in de gunst. Schilderijen van Wttenbrouck vindt men hier te lande o.a. in het Rijksmuseum. Zijn chef d'oeuvre is een groot landschap met een Bacchusfeest, 1627 gedateerd, in het Museum te Brunswijk[252)].

Elders in het land komen hier en daar dergelijke arcadiërs voor, o.a. Frans Verwilt (1615-1691) te Rotterdam, een typische 'Poelenburger'. Zeer stellig een der meest aantrekkelijke en eigene onder de bucolici is de Fries Jac. Mancadan (1602-1680), die in 1634 en van 1637-'39 burgemeester van Franeker was en in 1645 burger van Leeuwarden. Veel is er niet van hem bekend, maar er komen steeds meer schilderijen van zijn hand voor den dag[253)]. Naast enkele landschappen uit Groningerland schildert hij allegorie en mythologie en beeldt hij bij voorkeur herders met koeien in groote rotspartijen af te midden van zware steenblokken en grillige vegetatie.

Verscheidene Leidsche fijnschilders (o.a. W.v. Mieris, 1662-1747), de Rotterdammer Adriaen v.d. Werff (1659-1722) alsook Schalcken (1643-1706) en andere kabinetschilders van den vervaltijd maakten naast hun genrestukken menig naaktje of herderstafreel.

Het is opmerkelijk, dat het kleinfigurig arcadisch schilderij noch in Delft, noch in Haarlem of Dordt ooit beoefenaars van belang heeft gevonden en dat het ook in de landprovinciën weinig voorkomt. Gaf hier soms naakt aanstoot bij de burgerij? Eerst in de 18e eeuw vond het ook daar meer algemeen ingang.

Het zij hier terloops opgemerkt, dat nymfen, antycxe herders en mythologische gestalten ook zoo nu en dan bij niet-arcadische realisten onder de landschap- en figuurschilders voorkomen[254)]. Wij denken hierbij aan den landschapschilder Keirinx, den genreschilder P. Codde en ook aan Jan Steen, dien men toch moeilijk een arcadiër kan noemen.

Sinds de tweede helft der zeventiende eeuw begon het schilderen van herderstafreelen, goden en nymfen een steeds meer gezocht onderwerp te worden voor dessus de porte, schoorsteenstukken en geschilderde behangsels. In de achttiende eeuw ontstaan verscheidene waarlijk zeer goed geslaagde arcadische decoraties, o.a. het verhaal van den Getrouwen Herder, door Aert Schouman (1710-1792) voor een Dordtsche woning geschilderd en thans aangebracht in den Huize Duin en Kruidberg te Santpoort.

Naast de in de laatste bladzijden besproken, uit realistische rekwisieten saamgestelde composities, die met ruïnes en fantazie-gestalten een mythologische of bucolische ideaal-atmosfeer moesten scheppen, waren er ook tal van afbeeldingen van het Italiaansche landschap en herdersleven uit den eigen tijd. Deze kunstopvatting, waarvan Nicolaes Berchem de hoofdmeester is, is evenwel, in tegenstelling tot de hierboven besproken soort van werk,

geheel realistisch en zal dus ter sprake komen in het hoofdstuk, waar wij van onze landschap-, dier- en genre-schilders die meesters zullen behandelen, die hunne motieven ontleenden aan de werkelijkheid buiten Nederland.

Het boven gezegde samenvattend, kan men constateeren, dat de aan de zuiver Hollandsche realistische schilderkunst tegengestelde en uit vreemde vormen en werelden puttende krachten gedurende de geheele 17e eeuw in Utrecht bloeien, in Haarlem op den duur zwichten voor het realisme van Hals en zijn school en in Amsterdam reeds vrij spoedig door Rembrandt en de zijnen vrijwel worden verdrukt om er eerst tegen 1660 weer, in den vorm van een pernicieus academisme, tot bloei te komen. Wat het overige van ons land betreft, bleken ook elders hier en daar, naarmate er aan allegorie, mythologie en historiën allengs weer behoefte kwam, schilders van die onderwerpen te bestaan en bleek het hoofsche 's-Gravenhage deze meesters van elders naar zich toe te trekken zonder dat het ze zelf voortbracht.

Geen dezer stroomingen evenwel, hoe sterk ook schijnbaar, is in staat geweest, de enorme kracht te breken van het zuiver Hollandsch realisme. Immers, dit heeft de zege behaald door zijn ongekunstelden eenvoud, de echtheid zijner inspiratie en zijn oorspronkelijkheid. In de oogen der toenmalige samenleving evenwel waren deze realisten wel 'brave', maar toch niet de ware groote schilders. Als zoodanig golden, naast de beroemde portrettisten, degenen van wie in dit hoofdstuk sprake was.

Eindnoten:

171) Het woord academisch wordt hier gebruikt in de eerste plaats als tegenstelling tegen het niet schoolsche realisme en in de tweede plaats om daarmede samen te vatten de romanistische, manieristische en verwante verschijnselen, die in dit niet voor vaklieden-alleen bestemde boek niet geanalyseerd kunnen worden. Een eenigszins andere groepeering der ontwikkeling dan de in dit boek gevolgde vindt men in den aanhef van Stechow's opstel over Breenbergh in Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen 1930. Stechow legt sterk den nadruk op de traditie in hetgeen hij noemt de 'Klassizistische Historienmalerei,' Vgl. verder aant. 68.

172) De gecompliceerde en nog niet voldoende onderzochte wisselwerkingen tusschen de Italiaansche en Nederlandsche stroomingen worden treffend geschetst door Vitale Bloch in O.H. XLV, 'zur Malerei des Paulus Bor'. Vgl. ook Dr. Lindeman's monographie over Wtewael, 1929, Delbanco's boek over A. Bloemaert (1928) en Müller's Studien zu P. Lastman, in Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen L, 1929.

173) Men spreekt ook van 'romanisme', d.i. 'de oriëntatie van de Nederl. kunst naar die van Italië' (Lindeman t.a.p.) Over den term 'manierisme', waarover men het niet eens is, zie Lindeman t.a.p. blz. 168-169 en Fr. Antal in Kritische Berichte 1928/29 Heft 3/4. Vgl. ook aant. 235.

174) Deze opvatting wordt tegenwoordig door meer dan één kunsthistoricus als versleten en onjuist beschouwd. Vgl. b.v. Prof. Vogelsang's inleiding tot Dr. Lindeman's monographie over Wtewael. Vergeleken bij onze waarlijk groote kunst kan ik evenwel onze italianiseerenden moeilijk in een ander licht zien.

175) Zie Prof. Dr. F.W. Hudig, Frederik Hendrik en de Kunst van zijn tijd, rede, 1928.

176) Over internationale vormen in onze portretkunst zie hoofdstuk XII.

178) Over Rubens' reizen in Holland, in 1613 en 1627, zie o.a. Stechow in Oud Holland XLIV 1927, 138, en van den Branden 533 vlgg. Zij zijn naar het schijnt niet zonder uitwerking gebleven, maar meer nog groeide zijn invloed door de uitgaaf zijner prenten, waarvoor hij hier weldra privileges verkreeg (Hymans, la gravure dans l'école de Rubens, blz. 119, 125-26, 128, 364, 366-81).

179) Levantijnsche havens, portretten in Oostersch costuum enz. blijven hier buiten beschouwing.

180) Wij spreken hier niet van italianiseerenden, die in Italië blijven werken en zich geheel aan de daar heerschende richtingen assimileeren. Evenmin doelen wij op de Hollandsche realisten, die tijdelijk of op den duur in Italië vertoeven en het Italiaansche leven en landschap schilderen,

gelijk b.v.P. van Laer, Berchem, Sweerts, Jan Baptist Weenix enz. Over onze ‘Roomse Bent’ zie Hoofdst. XX.

181) Constantijn Huygens over Rembrandt, ± 1631. Zie Hofstede de Groot, die Urkunden über Rembrandt, blz. 18, § 17.

182) Eigenaardig is, dat de Noord-Nederlandsche schilders, in tegenstelling tot de Vlamingen, nooit den Dood symboliseeren als geraamte of als man met de zeis. Zij symboliseeren den Dood door een doodshoofd en een paar beenderen, of op de antieke manier door een jongetje, dat een fakkel uitdooft.

183) Iconologia of Uytbeeldinghe des Verstands van Cesare Ripa van Perugien, vertaald door Dirck Pietersz. Pers, 1644.

184) Vgl. Dr. A.J. Barnouw in Oud Holland 1914, blz. 50 vlgg.

185) Zie zijn inventaris van 1656, Urkunden No. 169.

186) Vgl. Mr. N. Beets in Bredius-Bundel 1915.

187) Buiten Haarlem, Utrecht en Amsterdam waren ook elders hier en daar academisten werkzaam. Men denke slechts aan Otto van Veen (1556-1629) te Leiden, die evenwel reeds jong naar Antwerpen trok en er Rubens' leermeester werd, aan zijn broer Pieter van Veen, aan Swanenburg enz. In Delft schilderde P. van Bronkhorst (1588-1661) in den trant van Vredeman de Vries (zie zijn ‘Salomo's Eerste Recht’ in het Delftsche Raadhuis en vgl. aant. 130. Ook Leonaert Bramer (1596-1674) te Delft werkt daar in Italiaanschen stijl. Zie blz. 140.

188) Zie Thieme-Becker in verbo. De inventaris der nalatenschap bij Bredius, Künstler-Inventare VII 77.

189) Hirschmann in Monatshefte 1918, 213 vlgg. Vgl. ook Dresdner blz. 276.

190) Thieme-Becker in verbo. Voorts Mej. Dr. E. Valentiner, Karel van Mander als Maler. Strassburg 1930. Ook van Mander's teekeningen zijn voor de geschiedenis van het genrestuk belangrijk.

191) Niet vóór 1600. Een Minerva, een Mercurius en een Hercules en Cacus in het Frans Hals Museum te Haarlem. Zijn Stervenden Adonis in het Rijksmuseum behoeft men slechts te vergelijken met het lijk op Rembrandt's Anatomie van Dr. Deyman in hetzelfde gebouw, om te zien hoe zich ten slotte uit het op wetenschappelijke berekening en esthetische formuleering berustend gegeven van ‘naakt in 't verkort’ bij een volgend geslacht een aangrijpend kunstwerk ontwikkelt. Sommige van Goltzius' figuurteekeningen (vgl. o.a. die van 1606 in Teylers Museum) droegen bij tot de vorming onzer genreschilders.

192) Zie b.v. het groote doek van 1615 door Abraham van der Houve in het museum te Brunswijk No. 166.

188) Zie Thieme-Becker in verbo. De inventaris der nalatenschap bij Bredius, Künstler-Inventare VII 77.

193) Monatshefte 1918, 213 vlgg.

193) Monatshefte 1918, 213 vlgg.

194) Vgl. Hofstede de Groot in Thieme-Becker, Algem. Künstlerlexikon XV 531, kolom 2.

195) Zie over de De Bray's. behalve Thieme-Becker, ook Oude Kunst II 343. Over Jan de Bray nog H. Schneider in Burl. Mag. XXXVIII, 62. Men ziet in het werk van de Bray en zijn kring veel invloed van Stradanus (vgl. de prenten van Galle en Adrr. Collaert). Ook hebben deze Haarlemmers naar Maerten de Vos gekeken (vgl. de prenten van Sadeler).

196) Over de talrijke kunstenaars van het geslacht de Grebber zie Dr. H. Wichmann bij Thieme-Becker in verbo.

197) Zijn eerste periode is een middenweg tusschen Rubens en Goltzius, in de tweede is hij eenigszins Rembrandtiek, in de derde Hollandsch-monumentaal. Vgl. Stechow in Old Master Drawings III 10, Sept. 1928.

198) Zie b.v. zijn schilderij: Diogenes zoekt een Mensch (Mauritshuis) met portretten der familie Steyn.

199) Zie Dr. H. Schneider bij Thieme-Becker in verbo. In het Frans Hals Museum de Arbeiders in den Wijngaard (1617) en Venus, den dood van Adonis beweenende.

200) Voor de Haarlemsche italianiseerende genreschilders Jan Lys en P. van Laer verwijzen wij naar hoofdstuk XX. Voor de vertegenwoordigers der Elsheimer-richting te Haarlem, Jan en Jacob Pynas, zie blz. 146. Gerrit Bleker komt ter sprake in hoofdstuk XI. Wij noemen nog den koloristisch interessanten R.J. Blommendaal († 1675) van wien de Heer J. Goudstikker het eenig bekende schilderij publiceerde in O.H. 1927 blz. 155 vlgg., en den vrij vervelenden Dirk Bleeker (geb. te Haarlem ± 1622), die o.a. voor Frederik Hendrik voov ƒ 1700. - een door Vondel bezongen Venus schilderde.

201) Voor de maatschappelijke positie der Utrechtsche schilders zie S. Muller, Schildersvereenigingen in Utrecht. Het belangrijke boek van Dr. Arthur von Schneider, Caravaggio und die Niederländer, Marburg 1933, kon voor het hier volgende niet meer worden gebruikt omdat de druk reeds te ver was gevorderd.

202) Deze reis beschrijft uitvoerig van den Branden, in zijn Gesch. d. Antwerpsche Schilderschool blz. 533 vlgg.

203) Vgl. H. Voss, Vermeer van Delft und die Utrechter Schule, Monatshefte 1912, 79 vlgg., en vooral W. Stechow in Oud Holland XLV, 1928, 277 vlgg.

204) Het zijn schetsen van Abraham, door zijn zoon Frederick gegraveerd en uitgegeven onder den titel ‘Fondamenten der Teecken-Konst aerdigh geïnventeert door Abraham Bloemaert.’
205) Van Mander zegt, dat hij in Dec. 1604 achtendertig werd. Over de afwijkende opgaven van het geboortejaar zie Wurzbach i.v.
206) Delbanco, der Maler Abr. Bloemaert. Heft 253 der Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Zie vooral ook Fr. Antal in Kritische Berichte 1928/29 Heft 3/4.
207) Zie Thieme-Becker in verbo.
208) Zie voor A. Bloemaert als landschapschilder: Dr. C. Müller, in Oud Holland XLIV 193 vlgg. alsook hoofdstuk V van dit boek.
204) Het zijn schetsen van Abraham, door zijn zoon Frederick gegraveerd en uitgegeven onder den titel ‘Fondamenten der Teecken-Konst aerdigh geïnventeert door Abraham Bloemaert.’
209) In het depôt der Ermitage zag ik een schilderij van J.G. Cuyp 1628, voorstellende een man, die druiven afsnijdt, geheel als een Bloemaert gedaan.
210) Zie over hem het uitvoerige en rijk geïllustreerde boek van Dr. C.M.A.A. Lindeman, J.A. Wtewael, Utrecht 1929.
211) Dateering van Dr. Lindeman, t.a. p. blz. 104.
212) Zie over Moreelse Thieme-Becker. Over Moreelse als portretschilder zie hoofdstuk VI.
213) Vgl. Oldenbourg, die Flämische Malerei des XVII Jahrhunderts, blz. 87-88.
214) Vgl. G.J. Hoogewerff in Onze Kunst 1917. Dezelfde, G. Honthorst, 28 reproductions with text and catalogue, The Hague 1924. Zie ook Thieme-Becker in verbo, en de daar geciteerde literatuur.
215) Bode, Studien, blz. 53, ziet hier ten onrechte invloed van Honthorst op Hals. Sinds Bode dit schreef, zijn er genrestukken van Hals aan den dag gekomen, die geschilderd zijn toen Honthorst nog in Italië was.
216) Een lang met Honthorst verward slaafsch navolger, Mattheus Stomer, is in eere hersteld door Dr. T.H. Fokker, in Oud Holland 1929, 1 vlgg. Vermeld kan nog worden de Utrechtsche meester Jan van Bronckhorst (± 1603-1661), glasschilder, etser en olieverfschilder, die o.a. omstr. 1659 verscheiden decoratieve stukken schilderde voor het Stadhuis te Amsterdam. Interessant is ook Gijsbert van der Kuyl (uit Gouda, † 1673), van wien schilderijen in het Rijksmuseum. Zie Thieme-Becker in verbo.
216a) Zie over Babueren T.H. Fokker in Oud Holland 1927, 131 vlgg. en P.T.A. Swillens in Oud Holland 1931, blz. 88 vlgg. Babueren werd nagevolgd door David de Haen. Zie A.v. Schneider's in aant. 201 aangehaalde boek, blz. 44.
217) Vgl. vooral C.M. Collins Baker, H. Terbrugghen and Plein Air, in The Burlington Magazine L, 196. Zie over ontleeningen van Terbrugghen aan Caravaggio Oud Holland 1927, 261 vlgg. De literatuur over Terbrugghen vindt men in een der noten van Bloch's opstel over P. Bor in Oud Holland 1928, en bovendien hierboven in aanteekening 203. Vgl. nog Fritz Baumgart in O.H. 1929, 222 vlgg.
218) Vitale Bloch in Oud Holland 1928, 22, ‘zur Malerei des Paulus Bor’. Het Centraal Museum te Utrecht bezit behalve de genoemde werken nog Heraclitus en Democritus (1628), het Martelaarschap der H. Catharina, de Triktrakspelers en het coloristisch zeer belangrijke doek: ‘Christus roept Mathaeus van den tol’ (1621).
203) Vgl. H. Voss, Vermeer van Delft und die Utrechter Schule, Monatshefte 1912, 79 vlgg., en vooral W. Stechow in Oud Holland XLV, 1928, 277 vlgg.
217) Vgl. vooral C.M. Collins Baker, H. Terbrugghen and Plein Air, in The Burlington Magazine L, 196. Zie over ontleeningen van Terbrugghen aan Caravaggio Oud Holland 1927, 261 vlgg. De literatuur over Terbrugghen vindt men in een der noten van Bloch's opstel over P. Bor in Oud Holland 1928, en bovendien hierboven in aanteekening 203. Vgl. nog Fritz Baumgart in O.H. 1929, 222 vlgg.
219) Een portretgroep van 1628 in het St. Pieter en Blocklandgasthuis te Amersfoort, en een Aanbidding der Koningen van 1634 in het Museum Flehite aldaar.
220) Zie over Bor: Plietzsch, Jahrb. d.K. Preuss. Kunstsammlungen XXXVII (1916) 105 en Bloch, aangehaald in aant. 218.
221) Wij wijzen nog op den vermoedelijk eveneens in Utrechtsch milieu groot geworden schilder N. van Galen (± 1620-1683),die burgemeester van Hasselt (Ov.) was en van wien slechts één werk bekend is, geschilderd in 1657, de Rechtspraak van Willem den Goede, in het Stadhuis te Hasselt. Dit doek (afgeb. in Eigen Haard 1903) is zóó opmerkelijk van compositie, kleur en lichtval, dat het te betreuren valt, dat van dezen kunstenaar niet meer tot ons is gekomen. Zie ook Thieme-Becker en Bull v.d. Ned. Oudheidk. Bond 1903, 240. Eindelijk noemen wij nog den ietwat zoetelijken, romantischen B. Zwaerdecroon (Utrecht ± 1617-1654), van wien zich o.a. in het Centraal Museum te Utrecht bevindt ‘twee kinderen als herder en herderin’, terwijl ook de musea te Amsterdam (depôt) en Rotterdam werken van hem bezitten.
222) Voor Leonaert Bramer's schilderingen ‘op zijn italiaens’ te Delft zie blz. 140 en H. Wichmann, Leonaert Bramer, Leipzig 1923.
223) Er heeft in de 18e eeuw een verbouwing plaats gehad, waardoor een deur is ontstaan onder de schouw. Een der decoratieve doeken, een grisaille van S. de Bray, is toen verwijderd en bevindt zich thans in het Mauritshuis.

224) Zie Max Rooses in Onze Kunst 1905, I 121, die ten onrechte zegt, dat 9/10 van de medewerkers Vlamingen waren. Vgl. voorts Jan van Dijk, Beschrijving der schilderijen in de Oranjezaal, 1767, en vooral J.D. Veegens, de Stichting der Oranjezaal. Zie ook Prof. Hudig's in aant. 38 geciteerde rede en Weissman, Gesch. d. Ned. Bouwkunst.

225) Jordaens verzette zich met eenig succes tegen die detailvoorschriften. Zie Max Rooses t.a.p.

226) Van Campen had eerst zes Brabantsche en zeven Hollandsche schilders gekozen. Zie Hudig t.a.p. blz. 28.

227) Oranjezaal blz. 29.

228) Links van de ramen. Het tafreel verbeeldt den Tijd, die het Oude vernietigt en het Nieuwe voortbrengt.

229) Vroeger heette dit tafreel ‘Avantgarde met Spaansche Gevangenen’. De juiste interpretatie is van Dr. H. Schneider, in Oud Holland 1928, blz. 10.

187) Buiten Haarlem, Utrecht en Amsterdam waren ook elders hier en daar academisten werkzaam. Men denke slechts aan Otto van Veen (1556-1629) te Leiden, die evenwel reeds jong naar Antwerpen trok en er Rubens' leermeester werd, aan zijn broer Pieter van Veen, aan Swanenburg enz. In Delft schilderde P. van Bronkhorst (1588-1661) in den trant van Vredeman de Vries (zie zijn ‘Salomo's Eerste Recht’ in het Delftsche Raadhuis en vgl. aant. 130. Ook Leonaert Bramer (1596-1674) te Delft werkt daar in Italiaanschen stijl. Zie blz. 140.

229a) Zie Dr. H. Wichmann, Leonaert Bramer, sein Leben u. seine Kunst. Lpzg. 1923. Voorts E.W. Bredt, L. Bramers Zeichnungen zum Tyl Ulenspiegel, Lpzg. 1924.

229b) Zie aant. 93 en Wichmann t.a.p. blz. 6 en 9.

229c) Zie E. Tietze-Conrat, l'Allégorie dans la peinture classique hollandaise, in Gazette des Beaux Arts 1928, I, 1.

230) Cornells Ketel († 1616) schilderde met D. Barentsz. en Jac. Lenartsz. in 1587 den triomfboog bij Leicester's intocht in Amsterdam.

231) De jongelingen in den vurigen oven, 1575, Frans Hals Museum.

232) Vgl. v. Mander over Mierevelt, fo. 281.

233) C. Müller in Thieme-Becker in verbo Lastman.

234) K. Freise, P. Lastman, 1911. Vgl. verder vooral C. Müller in Preuss. Jahrbuch 1929.

235) Müller noemt die anderen ‘Manieristen’. Vgl. aant. 173.

236) Müller t.a.p.

237) K. Freise, Pieter Lastman, blz. 68-70 en blz. 129 vlgg. Het schilderij is o.m. afgebeeld in Bulletin van den Ned. Oudheidk. Bond VII 187. De invloed van Elsheimer is in dit en dergelijke schilderijen zeer sterk. Vgl. zijn Paulus en Barnabas te Lystra in het Museum te Frankfurt a/M.

238) Freise, No. 98. Zie ook Bulletin v.d. Ned. Oudheidk. Bond 1908, blz. 39.

239) Freise No. 23a.

240) Zie Thieme-Becker en Künstler-Inventare I 256 en VII 152. Moyaert's boedel bleef tot 1683 onverdeeld.

241) Zijn leerlingen waren o.a. Salomon Koninck, Nicolaes Berchem, Jacob van der Does en J.B. Weenix.

242) Koeien van A. Bloemaert vindt men o.a. afgebeeld in O.H. 1929, 102 en 103.

243) In den trant van Lastman en Moyaert werkt de burgemeester van Weesp, Gysbert Sibilla (zie Bredius, Künstler-Inv. III 840 en VII 206 (met afbeeldingen). Ook zij hier gewezen op den schilder en predikant Lambert Jacobsz. (geb. te Amsterdam? 1598/99, overl. te Leeuwarden 1637), die de leermeester was van Jacob Backer, G. Flinck en van zijn zoon Abraham van den Tempel. L. Jacobsz. werkte in den trant van Lastman en Moyaert, maar schilderachtiger en met minder gave voor figuurcompositie (zie het schilderij met het afscheid van den ongehoorzamen profeet (I Koningen 13, 14) in het Rijksmuseum, van 1629, en zijn Isaac en Rebekka van 1624 in het Friesch Museum). In zijn Apostel Paulus van 1629 in het Friesch Museum te Leeuwarden (afb. bij Bredius, Künstler-Inventare VII 231) toont hij zich aan Abraham Bloemaert verwant en is hij een voorlooper van Rembrandt en Lievens. Rembrandt kan dit schilderij in 1632 bij hem in Leeuwarden gezien hebben. Zie over Lambert Jacobsz.: K. Bauch, Jacob Backer, voorts de lexika en Oud Holland 1930, 145 vlgg., alwaar eenige Honthorst-achtige werken van hem zijn afgebeeld (blz. 152 en 153). Terloops zij nog gewezen op Adriaen van Nieulandt (Antw. 1587-Amst. 1658; zie de woordenboeken alsmede Künstler-Inventare I 171, VI 217 en VII 167) en op den historieschilder David Colijns (R'dam ± 1582-1668 Amsterdam), die sinds 1617 in Amsterdam werkte en de leermeester in 't teekenen was van Salomon Koninck.

244) Zie: Medicaea Hospes... auctore Caspare Barlaeo, Amst. J. & C. Blaeu 1638.

245) De plechtige inwijding van het Amsterdamsch stadhuis had plaats 29 Juli 1655. De navolgende schilders hebben er in de eerstvolgende jaren gewerkt: N. de Helt Stokade 1655; E. Quellinus, N. de Helt Stokade, C. Holsteyn, J. Lievens, G. Flinck en F. Bol in 1656; Th. de Keyser en W. Strijker in 1657; G. Flinck in 1658 en '59; Bronckhorst in 1659, Jac. Jordaens, J. Lievens en Rembrandt in 1661, J. Ovens in 1662. In een onbekend jaar werkte er Adriaen Backer. Later (1706-1715?) J.C. Hoogsaet tezamen met G. Rademaker. Zie o.m.H. Schneider in O.H. XLII 215 en in Jahrb. Bln. 1926. Vgl. ook hoofdst. XI van dit boek.

246) Caesar van Everdingen, Jan van Bronckhorst, P. de Grebber en Sal. de Bray ziet men in hun later werk zich naar dezen Amsterdamschen stijl richten. Men denke voorts o.a. aan Jan van Noort's Flinckachtige historiestukken (o.a. in 's Rijksmuseum), aan van den Tempel's Allegorieën der Lakennijverheid, in het Sted. Museum te Leiden; aan de Helt Stokade (1614-1669), die behalve voor het Amsterdamsche Raadhuis, het Trippenhuis enz. ook werkte te Nijmegen en Parijs; aan Jacob van Loo, die dezen stijl naar Parijs overbracht, en aan den Nijmegenaar Rutger van Langevelt of Langerfeld (1635-1695), die hofschilder werd van den grooten keurvorst te Berlijn. Van hem bevindt zich hier te lande een groote Allegorie in 't stadhuis te Nijmegen, geheel in Amsterdamschen historiestijl geschilderd en 1670 gedateerd. Zie Thieme-Becker in verbo en Moes-Martin, Oud Schilderkunst in Nederland, II 57. Andere voorbeelden van Amsterdamschen historiestijl in de provincie zijn de werken van den Fries Herman Collenius (1649/50-± 1720) in Groningen (zie Thieme-Becker), en voorts het doek van Isaac Isaacs in het stadhuis te Harderwijk (afb. bij Bredius, Künstler-Inventare VII 136). Als een laatste nawerking van deze Amsterdamsche richting is te beschouwen de beschildering van het Stadhuis te Enkhuizen naar Romeyn de Hooghe's ontwerp en uitgevoerd door Theodoris Ferreris (1690 en vlgg.) en Johan van Neck (1689 en vlgg.).

247) In prent gebracht door Tanjé en Duflos naar teekeningen van Verkolje in 1737.

248) Zie over hem uitvoerig: Thieme-Becker in verbo. Over Lairesse's talrijke leerlingen bewaren wij het stilzwijgen en evenmin lust het ons, ons te verdiepen in schilderijen gelijk N. Verkolje's Verheerlijking der O.I. Compagnie (Rijksmuseum) en tallooze dergelijke smakeloosheden meer. Terloops mogen hier nog worden vermeld de meer voor den toenmaligen internationalistischen smaak dan voor onze kunst belangrijke decoratieve schilderingen die in Den Haag in het laatst der 17e eeuw ontstonden, nl.: de allegorieën van 1698 door den Franschman J. Parmentier, neef van Sébastien Bourdon, in de vergaderzaal der Staten-Generaal, het plafond van die zaal door Andries de Haen en dat van de Trèves-zaal door den Haagschen leerling van Sébastien Bourdon, Th. van der Schuer (1698) en de beide eerder ontstane schoorsteenstukken in de vergaderzaal der Staten van Holland (door Jan Lievens en Adriaen Hanneman), en eindelijk de beschildering der vierschaar in het stadhuis door W. Doudyns in 1671.

249) Zie Illa Budde, die Idylle im holländischen Barock. Köln 1929, en de voortreffelijke bespreking daarvan (met aanvullingen) door Dr. Stechow in Kritische Berichte 1928/29, blz. 181 vlgg. Over de twee perioden der italianiseerende landschapsschilderkunst zie Stechow in den aanhef van zijn in aant. 251 geciteerd opstel over Breenbergh. Aldaar, in noot 1, verdere literatuur. Van Mander's vertaling der Metamorfosen (1604) was bij onze schilders zeer populair en komt in tal van atelier-inventarissen voor. Den meesten invloed hebben, naast Ovidius, Hooft's Granida en Guarini's Pastor Fido.

250) Zie Bredius, Künstler-Inventare VI, 2074 en Thieme-Becker in verbo.

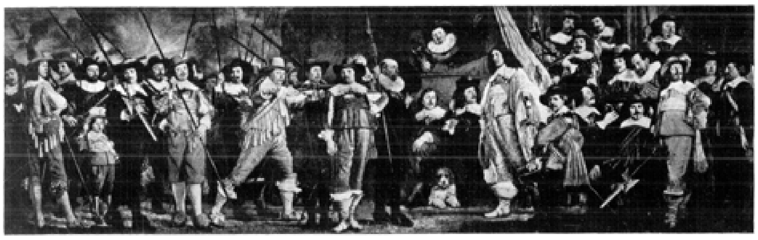
251) Zie over Breenberch Th. Becker en bovendien Stechow in Jahrbuch der Preuss. Staatssammlungen 1930, blz. 133. Enkele andere arcadiërs zijn: Charles de Hooch, Pieter van Hattich (beiden ruïne-schilders), R. van der Laeck, Dirck Dalens (Dordt ± 1600-Zierikzee 1676, leerling van Wttenbrouck, werkte o.a. voor Frederik Hendrik. Zie Th. Becker en Bredius, K. Inv. IV 1400 en VII 46), Jan Lapp (schilderijtjes in het Mauritshuis), enz.

252) Zie behalve Wurzbach ook Künstler-Inventare III 921 en VII 237. Hij was ook portretschilder. Zie Martin in Bredius-Bundel, 1915, blz. 179.

253) Zie Thieme-Becker; Kronig in Onze Kunst 1910, 181; Schneider in Kunstchron. 1919, 205; Heppner in O.H. LI 210. Schilderijen o.a. in het Bredius-Museum en het Mauritshuis.

254) Over arcadische portretten zie blz. 39 en aant. 99.

Vierde hoofdstuk. - Schutter-, regenten- en anatomie-stukken.



Afb. 88. B. van der Helst 1639. Korporaalschap Bicker. Rijksmuseum.

Nergens ter wereld heeft ooit de portretschilderkunst een zoo belangrijke en zelfstandige plaats ingenomen als in de Republiek der Zeven Provinciën. Nergens ook heeft zij geleid tot zulk een grootsche ontplooiing als in die reeksen van groepen van patriciërs en burgers, die geen andere kunst kent: de regenten- en schutterstukken[255)]. Het probleem, een groep personen, doorgaans van dezelfde sexe, representatief te conterfeyten zonder samenhang met de kerk, is hier te lande het eerst gesteld en op eigen wijze opgelost.

In de vijftiende en zestiende eeuw waren de portretgroepen een deel der kerkestukken: man, vrouw en kinderen assisteerden op de vleugels van een triptiek. Bij de verbranding der gebeenten van Johannes den Dooper (schilderij van Geertgen tot St. Jans te Weenen) zijn de Heeren van Sint Jan ten voeten uit in 't klein geportretteerd, de gebeenten van den heilige dragend. De afgebeelden verrichten dus een handeling. Een volgend stadium vertoonen de levensgroote niet ageerende groepen der Jeruzalemvaarders in de musea te Utrecht en Haarlem, door Jan van Scorel en anderen als borstbeelden reeksgewijs afgebeeld. Ook deze schilderijen staan in nauwe betrekking tot de kerk. Intusschen komt bij de Amsterdamsche schutters de gewoonte in zwang, zich als rot, opgesteld of tafelend, te laten schilderen. Aldus ontstaan de schilderijen met vrijwel naast elkaar en op rijen boven elkander gezette of zigzagsgewijze gerangschikte koppen, geschilderd door Cornelis Anthonisz., Allaert Claesz., D. Jacobsz., D. Barentsz., Aert Pietersz., Pieter Isaacs enz. Iedere bezoeker van het Rijksmuseum kent deze wel zéér primitieve wijze van groepeeren.

Dirck Jacobsz. (schutterstukken van 1529, 1556-1561) en na hem Dirck Barentsz. (in 1564, '66, '86, '88) en Aert Pietersz. (sinds 1599) trachten door demonstratieve handgebaren der afgebeelden meer levendigheid in het geheel te brengen. Zij laten gaarne een der gestalten uit de schilderij naar voren wijzen met uitgestrekte hand, een motief dat men later nog in Rembrandts Nachtwacht vindt in Banning Cocq's gebaar (afb. 121). Met dat al slagen de zestiend'eeuwers er niet in, saamhoorigheid in hun schuttersgroepen

Afb. 89. Aert Pietersz. 1599. De Staalmeesters. Rijksmuseum.

te scheppen. Dit lukt al evenmin bij de regentenstukken, een tak van portretkunst die zich in het einde der 16e eeuw eveneens in Amsterdan begint te ontwikkelen. Men zie slechts de Staalmeesters van Aert Pietersz. van 1599 (afb. 89). Tevergeefs tracht de schilder actie in zijn groep te brengen: de rechtsche staalmeester demonstreert een lakenstempel, de linksche keurt een staal, de middelste rekent ons op zijn vingers iets voor. Desniettegenstaande blijft de groep stijf.

In al die werken, gemaakt door goede portretschilders, is elke kop

zeer scherp geobserveerd en individueel behandeld. Van een formatie der groep evenwel, het ondergeschikt maken van elk figuur aan het geheel, heeft geen van die kunstenaars het ware begrip. Dit is te merkwaardiger in dien tijd van groote vereering voor de Italiaansche kunst, die toch juist in het figuraal componeeren, zij het dan ook van andere onderwerpen, zoo hoog gestegen was. Men zou zoo denken, dat composities als die van Rafaël's reeds toen in prent verspreide Vatikaansche tapijten, met hun heldere groepeering vol actie, onze schilders aan eenige motieven zouden hebben geholpen of dat althans Dirck Jacobsz. (1534-1592), die in Venetië bij Titiaan had gewerkt, met het daar geleerde ook op dit punt zijn voordeel zou hebben gedaan. Juist de halffiguur-groep was in de Venetiaansche kunst tot groote ontwikkeling gekomen en zoowel in Giorgione's als in Tintoretto's kunst lagen de motieven voor het grijpen. Ook uit Veronese's groepen met figuren ten voeten uit viel menige leering te trekken.

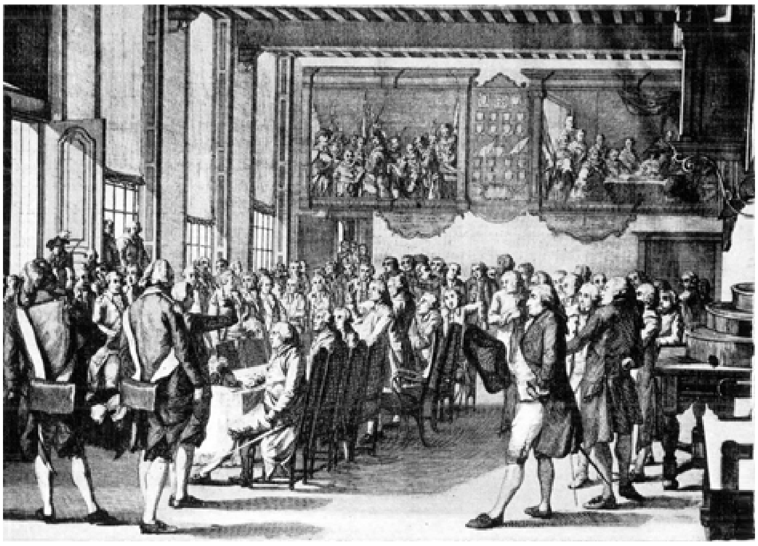
Maar hoe men ook zoekt, men vindt geenerlei ontleeningen aan Italiaansche groepcomposities[256)]. Op zijn hoogst kan men spreken van romanistische verlangens hier en daar: enkele meesters trachten soms een academische theorie (b.v. besloten handelinghe en subordinatie binnen de groepeering) in praktijk te brengen[257)], welk pogen echter op enkele uitzonderingen na steeds tot mislukken gedoemd blijkt. Ook met de Vlaamsche kunst is er geen in het oog loopend verband. Slechts de bewegelijkheid in de schutter- en regentengroepen uit het eerste kwart der 17e eeuw zou men voor een deel aan het Vlaamsche bloed van sommige schilders kunnen toeschrijven. Hals kwam uit Antwerpen, evenals van der Voort, en zij beiden trachten beweging weer te geven. Daartegenover staat, dat de eerste sterk bewogen schuttersgroep, die van Cornelis van Haerlem, 1583 gedateerd, het werk is van een volbloed Hollander. Het merkwaardige is, dat deze meester, die in de compositie zijner historiën geheel onder invloed der Italianen staat, in dit schutterstuk uitsluitend de werkelijkheid tot uitgangspunt nam. Vorm en omtrekken zijn eenigszins exotisch, maar in het overige is niets van eenig buitenlandsch voorbeeld te bespeuren.

Al evenmin denkt Cornelis Ketel in 1588 bij het schilderen van zijn groote korporaalschap ten voeten uit (afb. 23) aan eenig buitenlandsch compositie-voorbeeld, noch voor de groep, noch voor eenigen enkeling. Deze merkwaardige man, die in Fontainebleau en Londen had gewerkt en zeer veel allegorie schilderde op z'n Italiaansch en die zelfs zijn zoon den naam Rafaël gaf, is juist in zijn portretten een bijzonder markant en oorspronkelijk realist, dien men laatstelijk terecht een der belangrijkste voorloopers van Hals en Rembrandt heeft genoemd[258)].

Dit alles en tal van details, die men vóór de schilderijen-zelve opmerkt,

wijzen er op, dat de schutter-, regenten- en anatomie-stukken niet alleen uit een maatschappelijk oogpunt beschouwd, maar ook uitsluitend als kunstverschijnsel bezien, door en door Hollandsch zijn.

De tallooze problemen, die zich bij dezen bij uitstek Hollandschen tak der portretkunst voordeden, zijn in Holland gesteld, aangepakt en opgelost en daarbij is de lange, moeilijke weg gekozen van het leeren uit eigen aanschouwing met verwerping van datgene wat men in dit opzicht in de kunst van elders vond. Dit wil niet zeggen, dat men het vreemde niet terdege



Afb. 90. De Cluveniersdoelen te Haarlem in 1787. Prent.

kan hebben geraadpleegd. Men kon het echter veelal niet gebruiken. De compositieschets[259)] van de Keyser voor zijn korporaalschap van kapt. Allart Cloeck, van 1632, is in den opzet niet vrij van Venetiaansche motieven. In de schilderij evenwel zijn die verdwenen (afb. 91). Zoo zal het wel meer zijn gegaan. Eerst als de groote moeilijkheden van den begintijd zijn overwonnen en de productie (Hals, Rembrandt, van der Helst e.a. tegelijkertijd) het sterkst is, bestaat Rembrandt het, zich in zijn Nachtwacht te meten met den buitenlandschen stijl, den barok. En wat hij dan maakt, is in den grond toch weer niet minder Hollandsch dan al het andere op dit terrein.

Dat die groepen als verschijning in de werkelijkheid, als gegeven dus, voor de schilders een groote bekoring hadden, blijkt uit het pakkende dat eigen is aan het meerendeel onzer schutterstukken, te beginnen met Cornelis van Haerlem (1583) en Cornelis Ketel (1588)[260]. Het zelfbewustzijn van het geslacht, dat bezig is zich vrij te vechten, komt er sterk tot uitdrukking en de kunstenaars, zelven tot dat geslacht behoorend en in het eigen handwerk met den dag aan zelfvertrouwen winnend, bannen al werkende datgene uit wat naar vreemde vormen zweemt.

Dit kon in dezen te gemakkelijker geschieden, omdat de traditie der eenvoudige,

Afb. 91. Th. de Keyser 1632. Korporaalschap Allaert Cloeck. Rijksmuseum.

onopgesmukt realistische portretkunst hier zeer sterk was. Wij zien dan ook onmiddellijk, zoowel in het enkelportret als in de groep, het realisme-om-zijn-zelfs-wil zegevieren. Welk een macht het werken naar de natuur is, blijkt ook hier weer duidelijk. De natuurstudie maakt het werk van den meester, of hij wil of niet, tot iets anders. Slechts bij vorstenbeeltenissen en portretten van buitenlanders, waar natuurstudie vrijwel was uitgesloten, bleef men, naar het schijnt ook in het eerste kwart der eeuw, een uitzondering maken in zooverre dat men die flatteerde en zwieriger maakte, volgens den internationalen smaak.

Alvorens de vormproblemen der groep-composities in hun aard en ont-

wikkeling te bespreken, moge in groote trekken het terrein worden verkend, waarop de zege - want dat was het inderdaad - is bevochten.

Dit terrein omvat in hoofdzaak schutterstukken, regentengroepen en anatomieën. Al deze schilderijen zijn het gevolg van opdrachten, waarbij de schilder in verreweg de meeste gevallen gebonden was aan gegeven afmetingen der schilderij, aan de plaats waar zij zou komen te hangen en aan het aantal te conterfeyten personen. Bovendien had hij zich veelal te houden aan de kleeding der afgebeelden, mitsgaders aan zekere ceremonieele eischen: de voorrang van den kapitein, het blootshoofds afbeelden van bedienden en dergelijke meer. Zelfs werd zoo nu en dan geeischt, dat de namen der geportretteerden op de schilderij zouden voorkomen. Het bekendste voorbeeld hiervan is de Anatomische Les van Rembrandt (afb. 104), waar een der portretten een blad papier met de namen in de hand houdt. Soms volstond men met nummers. De meeste nummers evenwel, met name die op de Haarlemsche Hals'en, dateeren uit het eind der 17e of het begin der 18e eeuw. Ook de cartouche met namen op de Nachtwacht (afb. 121) is van later tijd.

Beschouwen wij allereerst den aard der s c h u t t e r s g r o e p e n . In de zestiende eeuw zijn die meestal van klein formaat (125 à 150 × 175 à 180 c.M.), met borstbeelden of halffiguren. In het eind der 16e eeuw komen reeds enkele groote stukken ten voeten uit voor, zooals Ketel's korporaalschap van 1588 (afb. 23; 208 × 410 cM.). Schuttersgroepen met figuren ten voeten uit worden in de 17e eeuw bovenal in Amsterdam geschilderd[261)]. In Haarlem, Den Haag en Rotterdam vinden wij slechts kniestukken, terwijl in Hoorn, Gouda en Leiden schilderijen ten voeten uit eerst voorkomen nadat van der Helst's invloed er is doorgedrongen.

Wij onderscheiden in hoofdzaak schuttersmaaltijden en schuttersstoeten (opgesteld, marcheerend, uitrukkend, elkaar ontmoetend). In Amsterdam voegen zich hierbij de ten voeten uit afgebeelde groepen van zetelende doelheeren (door Flinck, 1642, en door van der Helst 1653, 1655, 1656; alle in het Rijksmuseum).

Schuttersmaaltijden, in de zestiende eeuw in de stad aan 't IJ veel geschilderd, komen daar in de 17e eeuw nauwelijks voor: v.d. Helst's Schuttersmaaltijd met die van Elias van 1632 en die van Spilberg van 1650, vormen eigenlijk uitzonderingen. Daarentegen zijn maaltijden in Haarlem een geliefkoosd onderwerp.

Een schutterstuk ontstond naar aanleiding van een gebeurtenis of enkel maar ter vereeuwiging der afgebeelden. Zoo groepeerde Lastman in zijn door Adriaen van Nieulandt voltooide stuk voor den voetboogdoelen een

Afb. 92. Frans Hals. Officieren van den Cluveniersdoelen te Haarlem, 1633. Frans Hals Museum.

korporaalschap van den kapitein, luitenant en zeven schutters van het vendel Amsterdamsche schutters, dat in 1622 was uitgetrokken ter verdediging van Zwolle. Het uitrukken der Haarlemsche schutters naar Bergen en Hasselt in hetzelfde jaar 1622 was de aanleiding tot Hals' Schuttersmaaltijd van 1627. Andere Haarlemsche maaltijden zijn gemaakt bij het ‘afgaan’ der afgebeelden, d.w.z. bij promotie tot hoogeren rang. De viering van den Vrede van Munster doet een groot schutterstuk van Flinck (korporaalschap van kapitein Jan Huydecoper, afb. 129), benevens van der Helst's Schuttersmaaltijd (afb. 108) geboren. worden; het bezoek van Maria de Medicis aan Amsterdam in 1638 geeft aanleiding tot de versiering van den Kloveniersdoelen met niet minder dan zeven schutterstukken, waaronder Rembrandt's Nachtwacht.

In Den Haag was het gewoonte, dat de schutterij jaarlijks een bezoek bracht aan den magistraat. Dit bezoek, en een episode na het bezoek, vormen het onderwerp der beide bekende groepen van Jan van Ravesteyn in het Haagsch Gemeentemuseum.

Behalve de aanleiding tot het schilderen van zulke tafreelen interesseeren ons ook de samenstelling der schutterijen[262)], hun kleeding en bewapening, aangezien ook deze den schilder in zekere mate aan regelen bonden. De schutterijen bestonden uit vendels (compagnieën), wier kleur in den regel door de officieren als sjerp en als veer op den hoed gedragen werd. In Amsterdam bestond elke compagnie tot omstreeks 1650 uit vier korporaalschappen (secties)[263)]. Uniform bestond niet en een ieder was vrij, zich te laten afbeelden in de kleeding, die hij wenschte. Op sjerp en veer kon de schilder uit den aard der zaak geen invloed oefenen, op de kleeding vermoedelijk eerder. Het contrast van zwart en geel tusschen de kleeding van Banning Cocq en den naast hem marcheerenden luitenant Van Ruytenburg behoeft geen toeval te zijn geweest en kan evengoed door Rembrandt, om de wille van het effect der Nachtwacht, aldus aan zijn opdrachtgevers zijn geproponeerd[264)]. Daartegenover staat de vasthoudendheid van den Haarlemschen Kapitein Michiel de Wael, die zich door Hals op twee schutterstukken (in 1627 en 1639) deed uitbeelden, telkenmale in hetzelfde costuum.

Tenzij hij gebonden was door het ceremonieel, regelde de schilder zoo nu en dan het arrangement naar de costumes der heeren officieren, zooals b.v. blijkt uit het korporaalschap van Pieter Hasselaar, door C. van der Voort in 1623 geschilderd (Rijksmuseum), waar twee in okerkleurig zeemlederen buis gekleede figuren ieder een hoek der groep flankeeren.

Een gelukkige bijkomstigheid, als rekwisieten voor de compositie, vormden voor den schilder de vaandels en wapenen: pieken, spontons, hellebaarden en musketten. Bovendien mocht hij soms in onbruik geraakte curiosa, die

in de schuttersoptochten werden meegevoerd, afbeelden: tweehandszwaarden, rondassen, oude helmen en harnassen. Rembrandt maakte in de Nachtwacht ruimschoots hiervan gebruik, ook van der Helst in zijn korporaalschap van Bicker (afb. 88). Bij de maaltijden konden vaak kostbare drinkhoorns, vaatwerk enz. het schilderachtig effect verhoogen.

Een vendel werd gecommandeerd door een kapitein, onder wien achtereenvolgens in rang stonden de luitenants en de vendrigs. In Amsterdam had elk korporaalschap zijn kapitein, luitenant en vendrig. Aan het hoofd van een groep vendels stond een kolonel. Hals beeldt b.v. op de groep van officieren van den Cluveniers Doelen (1633, afb. 92) af: 1 kolonel, 3 kapiteins, 3 luitenants, 2 vaandrigs, en bovendien den fiscaal, die in rang onmiddellijk onder den kolonel stond. De overigen zijn sergeanten.

Bij de bovengenoemde ingrediënten der groep kwam in Amsterdam nog de trommelslager, die b.v. in Haarlem geheel ontbreekt, terwijl in Alkmaar de trompetter mee wordt geconterfeyt, alsook de kasteleinsjongen. De kruitjongetjes, die in den stoet meeliepen, verschaften een enkele maal (op Rembrandt's Nachtwacht) den schilder een motief. Sergeants en schutters werden, al naar de omstandigheden[265)], al dan niet afgebeeld, toeschouwers hoogst zelden, de schilder-zelf meer dan eens, o.a. bij v. Schooten, v.d. Voort, Ravesteyn, en bij alle schutterstukken der groote zaal van den Kloveniersdoelen[266)].

Ook wordt soms, met name bij de schuttersmaaltijden en zoo nu en dan ook bij de stoeten, de doelen-kastelein afgebeeld, vaak met diens vrouw, soms bovendien met de meid of de knechts.

Bij geen dier schutterijen waren de officieren bereden, zoodat voor den schilder alle gelegenheid ontbrak om door paarden de afwisseling en levendigheid der stoeten te verhoogen[267)]. Enkele malen (door Hals, Rembrandt en van der Helst) worden honden mede afgebeeld, ter verlevendiging en vulling.

De plaats waar zich de handeling afspeelt, is bij de schutterstukken hetzij min of meer natuurgetrouw, hetzij geconstrueerd. De vertrekken, waarin Hals' schutters in 1627 tafelen en de doelentuin, waarin zijn Cluveniersschutters van 1633 bijeen zijn, schijnen evenzeer op de werkelijkheid gebaseerd als de poort op de Nachtwacht, het Haarlemsche Cluveniersdoelengebouw op H. Pot's schutterstuk van 1630 en dat van den St. Joris-Doelen op Hals' schilderij van 1639 (afb. 119). Den gevel van de brouwerij het Lam, afgebeeld op van der Helst's Schuttersmaaltijd (afb. 108), zag men werkelijk uit de ramen van den Amsterdamschen Voetboogsdoelen aan den Singel, waar dit doek als schoorsteenstuk fungeerde. Doch de schilder beeldde achter zijn groep slechts één van de vijf vensters der zaal af waar de maaltijd plaats had en schilderde ook de toegangsdeur op een andere

plek. Deze veranderingen waren niet storend voor de bestellers en bevorderden het welslagen van het geheel.

Van der Helst's zoogenaamde Prijsrechters, van 1653 (afb. 110), Banning Cocq, van de Poll, Pater en Blaeu, zitten in een vrijwel geheel met de werkelijkheid overeenstemmende omgeving, omdat deze aan de groep geen schade deed. Daarentegen is Govert Flinck's Korporaalschap van Albert Bas, in 1643 voor den Kloveniersdoelen geschilderd (afb. 127), geheel en al in een gefantazeerde omgeving van kolonnaden, trappen en balustraden ondergebracht, omdat het gegeven smalle hooge formaat (341 × 244 cM.) niet anders dan door een naar de hoogte gegroepeerde compositie ruimte kon bieden aan de elf bestelde portretten, waarvan drie ten voeten uit.

Was dit noodzakelijkheid, een ander maal was het alleen voor het mooi dat de schilder fantastische bouwconstructies als achtergrond verkoos, gelijk b.v. Hals bij zijn Magere Compagnie, die het Rijksmuseum bezit.

Hoofdzaak is bij dit alles steeds geweest het doen uitkomen der portretten, het leggen van onderling verband tusschen de figuren en het scheppen van picturale eenheid.

Wij komen thans tot de vraag, waar de schutterstukken hingen. Zij dienden ter versiering van de zaal en de vertrekken in het doelengebouw. De oudste waren blijkbaar schoorsteenstukken. In de zeventiende eeuw, toen het formaat der schutterstukken grooter werd, hun aantal toenam en de doelenzalen ruimer werden, heeft men de kleine oude voorgangers, waarvoor niemand meer belangstelling had, weggehangen en er de moderne voor in de plaats gesteld.

Was er in een doelenzaal slechts één schilderij, dan moet men zich dit gemeenlijk als schoorsteenstuk denken. Enkele zeer lange en weinig hooge schutterstukken hebben gediend om ze vóór de lange schouw der doelenzaal te plaatsen. De bovenrand der omlijsting raakte dan de zoldering en de koppen der afgebeelden kwamen dus vrij hoog bij kniestukken, hoog bij zittende groepen ten voeten uit (van der Helst's Schuttersmaaltijd, afb. 108) en zéér hoog bij staande groepen ten voeten uit (van der Helst's korporaalschap-Bicker, afb. 88).

Hingen de overige groepen in de doelengebouwen óók tegen de zoldering aan? Er is veel, dat daarop wijst. Op een prent van of kort na 1787 (afb. 90), voorstellende de zaal in den Cluveniersdoelen te Haarlem, hangen Hals' schutterstuk van 1633 en dat van Pieter Soutman van 1642 boven de deuren, tegen de zoldering[268)]. Dit was in de 17e eeuw niets bijzonders: in de binnenhuizen hingen de schilderijen in den beginne ook vaak zeer hoog en eerst in 't midden der 17e eeuw begint men ze meer algemeen lager te

Afb. 93. E.C. van der Maes. Vaandrig, 1617. 's-Gravenhage, Gemeentemuseum.

hangen. Even denkt men hierbij aan de tapijten met voorstellingen uit veldslagen en zeegevechten, die in de 16e eeuw in de zalen als versieringen waren aangebracht boven de hooge lambrizeeringen.

Het schijnt dus wel, dat in menigen doelen de 17e eeuwsche schuttersgroepen vrijwel tegen de zoldering aan waren geplaatst. Schilderijen, die nagenoeg den geheelen wand der zaal bedekten, gelijk het geval was met de schutterstukken in den Kloveniersdoelen te Amsterdam, reikten van de zoldering bijna tot den vloer[269)].

De vraag doet zich voor, in hoeverre bij het bestellen van een doelenstuk al dan niet van eenige vaste gewoonte sprake is geweest. Een regel blijkt niet te stellen. Zoo lieten de officieren in Haarlem zich niet telkens bij het ‘afgaan’ schilderen. Ook werd niet steeds dezelfde meester gekozen: Hals in 1616, '27, '33, '39, Pot in 1630, Soutman in 1642 en '44. Voor de meeste doelenzalen schijnt er geen plan van versiering te zijn geweest, m.a.w. er werd niet gezegd ‘laten wij met dezen wand beginnen en er dan rekening mede houden, dat de volgende opdrachten zich hierbij zullen moeten aanpassen in deze volgorde.’

Slechts zoo nu en dan kan men van een na beraad vastgestelde versiering spreken, nl. in de gevallen waarin tegelijkertijd één geheel werd aangepakt. De meest gave onderneming in dit opzicht was de versiering der nieuwe in 1642 voltooide zaal van den Kloveniersdoelen te Amsterdam. Ook de over zes schilderijen verdeelde stoet, door Joris van Schooten in 1626 en '28 gemaakt voor den Leidschen doelen, is uit één opzet ontstaan. Er valt een volgorde in die groepen vast te stellen, zoodat moet worden aangenomen, dat zij als één reeks in die volgorde zijn besteld en aldus hebben gehangen.

Daarentegen zoekt men bij de Haarlemsche schutterstukken tevergeefs naar een systeem der bestellers; het heeft er alleen schijn van, dat men telkens zóó maar een opdracht heeft verstrekt voor een schilderij met bepaalde personen, te plaatsen op een ad hoc gekozen plek.

Er bestond evenmin een regel voor de groepeering. Voor de hand lag - en dit werd meestal gedaan - dat bij een opgestelde schuttersgroep de kapitein (soms zittend, in tegenstelling tot de overigen) met zijn luitenant en den vaandrig het midden der groep vormde. Dit ziet men b.v. in Ketel's korporaalschap van 1588 (afb. 23), de Keyser's korporaalschap van Allart Cloeck van 1632 (afb. 91), Elias' korporaalschap van Jacob Rogh (1645, Rijksmuseum) en Soutman's schutterstukken van 1642 en 1644 in het Frans Hals Museum.

Soms ziet men den kapitein of kolonel in een hoek en den vaandrig op eenigen afstand van hen. Op 't eerste gezicht verheugt men zich dan, dat den kunstenaar op dit punt vrijheid was gelaten. Bij nadere beschouwing

blijkt evenwel, dat ook hier de practijk hem den weg wees en dat de hoofdpersoon eenvoudigweg dáár geplaatst is, waar het beste licht viel op het doek. Een voorbeeld: in 1648 werden voor den voetboogdoelen te Amsterdam twee schilderijen gemaakt ter herinnering aan de viering van den vrede van Munster. Het eene, Het Schuttersfeest (Rijksmuseum, afb. 129) schilderde Flinck, het andere, den Schuttersmaaltijd (afb. 108), van der Helst. De Flinck kreeg het licht van links, de van der Helst van rechts. De hoofdfiguur op den Flinck, kapitein Jan Huydecoper, staat links, de hoofdfiguur op den van der Helst, kapitein Cornelis Jansz. Witsen, dien luitenant Johan Oetgens van Waveren gelukwenscht met den vrede, zit rechts. Dus werden de portretten dergenen, om wie het eigenlijk te doen was, in den regel zoodanig geplaatst, dat zij het dichtst bij de ramen kwamen.

Dat dit geen verzinsel is, blijkt nog uit andere voorbeelden, o.a. Hals' officieren van den Haarlemschen Cluveniersdoelen van 1633 (afb. 92), waar de kolonel links vooraan zit, terwijl de drie kapiteins vlak bij hem staan. Op den grooten Ravesteyn in het Gemeentemuseum te 's-Gravenhage zitten de beide hoofdpersonen, de baljuw en de kolonel, geheel links, eveneens in het best belicht gedeelte van het doek.

Bij schilderijen, die tegenover het licht hingen, gelijk b.v. de doeken van Rembrandt, Elias en Backer, die in den Amsterdamschen Kloveniersdoelen tegenover de ramen hingen (afb. 123), behoefde aan dit punt niet te worden gedacht en had de schilder dus meer vrijheid in het componeeren.

Met de gebondenheid van den schutterschilder was het nagenoeg gesteld als met die van ieder ander kunstenaar, die op bestelling werkte. Hij moest een ontwerp indienen en dan hing het van zijn eigen vasthoudendheid en van de meerdere of mindere soepelheid der opdrachtgevers af, in hoeverre wijzigingen mogelijk waren. Zóó gebonden als de allegorie-schilders[270)] waren de schutterschilders vermoedelijk niet. Maar alleen reeds de overweging, dat zij zich in hoofdtrekken hadden te houden aan de in de vorige bladzijden geschetste gewoonten en omstandigheden, maakt onze bewondering gaande voor de meesterlijke wijze, waarop de grooten onder hen van den nood een deugd hebben gemaakt.

Wijzigingen tijdens het werk, door de lastgevers bevolen, waren verre van uitgesloten. Zoo werd aan Frans de Grebber in 1618 ‘gelast en geordonneert’, de portretten van drie schutters, die hij eerst op zijn schuttersmaaltijd (thans in het Frans Hals Museum) had geschilderd en toen had moeten uitvegen, ‘elcx in haere plaetse wederomme te stellen ende te brengen in de schilderije’. Hij mocht het stuk niet uit zijn huis naar den doelen laten brengen alvorens dit was geschied[271)].

Bij een schutterstuk moesten de portretten elk behoorlijk tot hun recht komen en ten slotte moest het 'alsoo volmaeckt (zijn), als de geconterfeyte personen selfs begeert en geordonneert hadden', gelijk Elias van zijn schutterstuk zei[272).

Het spreekt vanzelf, dat de mindere broeders en de meer servielen onder de betere (b.v. van der Helst en Maes) zich strenger aan de opdracht hielden dan de groote meesters. Degenen die, het koste wat het wilde, een picturale eenheid wenschten te bereiken, met name Rembrandt en Frans Hals, hebben zich slechts tot op zekere hoogte aan de gestelde eischen gestoord.

Dat de schutterstukken in de werkplaats van den schilder werden voltooid en daarna naar den Doelen gebracht, bleek reeds boven[273)]. Interessant is nog een andere acte, waaruit dit duidelijk wordt. In 1642 verklaart n.l. Nicolaes Elias[274)], dat hij den tienden Juli 'op de nieuwe Cluyveniersdoelen heeft doen brengen seecker schilderij van een corporaelschap van capiteyn Vlooswijcq bij hem getuige geschildert'. Dit schutterstuk (afb. 125), thans in het Rijksmuseum, meet 525 bij 358 cM. Het moest dus opgerold worden binnengebracht in de zaal en aldaar opgespannen, ingelijst en gevernist. Dat wij dit weten is belangrijk, omdat hieruit blijkt, dat de kunstenaars afzonderlijk werkten. Dit verklaart goeddeels het gebrek aan decoratieve eenheid, dat den complexen van gelijktijdig bij verschillende meesters bestelde doeken aankleeft en dat ter plaatse storend moet hebben gewerkt.

Een verschijnsel, waarop wij in verband met het ontstaan der schutterstukken nog moeten wijzen, zijn de afzonderlijke portretten van vaandrigs en officieren, die men in sommige doelens vond en die vermoedelijk zijn ontstaan doordien, hetzij om financieele redenen, hetzij uit plaatsgebrek, van het bestellen van een groep moest worden afgezien, of doordien de afgebeelde om de een of andere reden niet op de groep, waarin hij eigenlijk thuis behoorde, kon worden geplaatst. Tot deze uitzonderingsgevallen behooren o.a. de drie portretten van hoplieden der Leidsche schutterij, in 1657 door van der Merck (± 1610-1664) geschilderd (twee in het Stedel. Museum te Leiden, één verbrand met het Leidsche Raadhuis), Rembrandt's Vaandrig, thans in Amerikaansch bezit, en de Keyser's Amsterdamsche vaandrig van 1626, thans in het Mauritshuis. De roode vaandrager in het Haagsch Gemeentemuseum, door Evert Crynsz. van der Maes (1577-1656), in 1617 ontstaan, behoort tot het allerbeste wat de Hollandsche schutterschildering heeft tot stand gebracht (afb. 93). Ook diens tegenhanger, de vaandrager van 1621, door den Mierevelt-navolger Joachim Houckgeest (1580/90-1644), dient hier vermeld.

Na de schutterstukken eischen de regenten- en anatomie-stukken onze aandacht. De beheerders van instellingen en stichtingen en de besturen van gilden lieten gedurende de geheele zeventiende en een groot deel der 18e eeuw hunne beeltenissen levensgroot schilderen, meest in groote groepen, soms met z'n tweeën of drieën. In het algemeen geldt voor deze schilderijen hetgeen aangaande de schutterstukken is gezegd: ook hier onderscheiden wij groepen van halffiguren, van kniestukken en van figuren ten voeten uit. Evenals bij de schutterstukken is er geenerlei sprake van eenig systeem in de aanleiding tot hun ontstaan, d.w.z. dat niet telkens elk nieuw bestuur zich laat conterfeyten, noch dat elke bijzondere gebeurtenis oorzaak is van het schilderen van een groep. In sommige gevallen kan men naar een gebeurtenis gissen. Zoo kan b.v. de Anatomische Les van Dr. Tulp (afb. 104) zijn

Afb. 94. Aert Pietersz., 1603. Anatomie van Dr. Seb. Egberts. Waagmuseum, Amsterdam.

ontstaan doordat zich het bijzondere geval voordeed, dat een lijk werd ‘gheanatomiseert’[275].

De schilder van regentenstukken is op gelijke wijze vrij en gebonden als die der schutterstukken. Gemeenlijk zijn de afgebeelden - mannen of vrouwen, in enkele gevallen beide sexen gecombineerd - aan een tafel gezeten, de mannen doorgaans met den hoed op. Een bediende (gildeknecht, kastelein, bij weeshuizen de binnenvader of binnenmoeder) staat meestal blootshoofds achter hen. Soms wordt nog een verpleegde (een weeskind, een melaatsche) in de compositie toegelaten. Zelfportretten van schilders, in schutterstukken herhaaldelijk voorkomend, waren vanzelf uitgesloten bij deze onderonsjes binnenskamers. De afgebeelden zijn in den regel dusdanig voorgesteld, dat hunne functie duidelijk blijkt en men b.v. den secretaris en den penningmeester goed kan onderscheiden. Werden gereedschappen gebruikt, dan ontbreken deze gewoonlijk niet op de portretgroep: stempels voor lakenkeuring, werktuigen der wijnkoopers en dergelijke ziet men mede

afgebeeld. De achtergronden zijn, evenals bij de schutterstukken, nu eens aan de werkelijkheid ontleend, dan weer gefantazeerd: zuilen en draperieën, later nissen met zinnebeeldige figuren en de wapens der afgebeelden.

Door het ontbreken van kleurige objecten (vaandels, sjerpen, wapens, bonte kleedij) alsmede doordat een vergaderende kleine groep vanzelf een deftig aanzien had vergeleken bij een roezigen schuttersmaaltijd of -optocht, was voor den schilder het probleem vaak moeilijk, en waar meestal zelfs de gelijkenis van het tafelkleed evengoed als die van den inktkoker werd vereischt, waren vrijheden niet dan met durf en vrijpostigheid te veroveren.

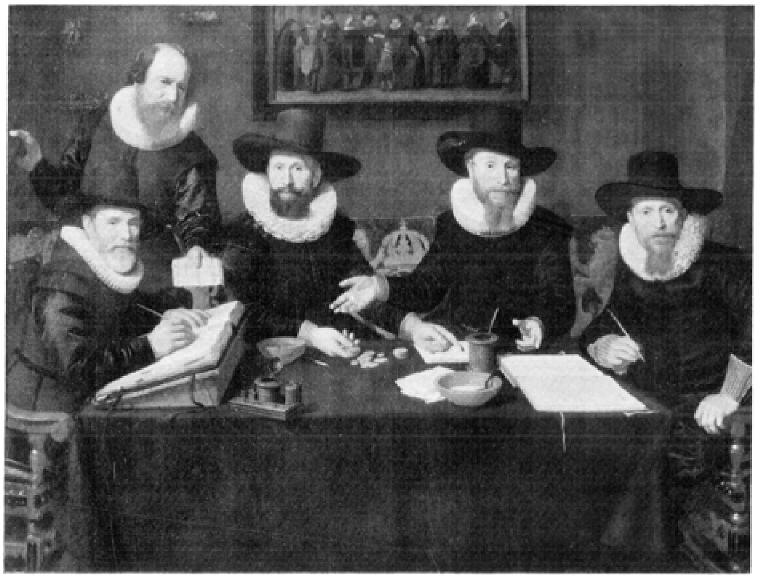
Het terrein, waarop de groepen-schildering zich afspeelt, hebben wij dus nu verkend. Thans nog eenige woorden over haar historisch verloop. De schutterschildering, voorzoover deze de zeventiend'eeuwsche formuleering der artistieke problemen betreft, loopt van ± 1590 tot ± 1660. Daarna is het met de schuttersgroepen gedaan. De stad waar de meeste schutterstukken zijn geschilderd, is Amsterdam. Te beginnen met Ketel's groep van 1588 en eindigende met van der Helst's overlieden van den Voetboogdoelen van 1656, tellen wij thans niet minder dan achtenveertig schilderijen van die soort, in Aemstel's veste ontstaan[276)]. Na Amsterdam volgt Haarlem, waar de schutterschildering lang bloeit en tot de meest grootsche scheppingen van Frans Hals aanleiding geeft. Ook in Den Haag, Leiden, Delft, Gouda, Rotterdam, Alkmaar, Hoorn, Enkhuizen, Dordrecht, Goes en Middelburg vindt men schutterstukken van beteekenis[277)].

Regenten- en anatomie-stukken worden gedurende de geheele 17e en een groot deel der 18e eeuw geschilderd. Ook hier heeft Amsterdam den voorrang. Anatomische Lessen werden voorts nog te Delft gemaakt, regentenstukken na Amsterdam het eerst in Haarlem (1641) en vervolgens in alle steden van eenig belang in Holland en West-Friesland, Zeeland en Utrecht, benevens hier en daar in de landprovinciën. De breede ontplooiing van het regentenstuk begint eerst na den Munterschen vrede.

Het algemeen karakter van schutter- en regentenstuk is representatief. Het doen uitkomen allereerst van het levensgroot[278)] portret van elk der afgebeelden en in de tweede plaats ook van hun gestalten is in den regel[279)] hoofdzaak. Ter bevordering der levendigheid wordt meestal gezocht naar een opzet, die de portretten onderling bindt door een handeling of reeks van handelingen. Hierbij kan men vaststellen dat, gelijk-op met de verandering der levenshouding onzer voorvaderen, de voorkeur voor het levendige, rijke, zwierige en barok-deftige allengs groeit, met name in Den Haag en Amsterdam. Evenwel blijft de stille ordelijkheid, die omstreeks het midden der eeuw

eenigszins ouderwetsch aandoet, in een deel der gilde- en regentenstukken bewaard; natuurlijk niet in die der wijnkoopers, turfdragers en dergelijke, maar des te meer in die van wees- en leprozenhuizen, van oudemannen- en gasthuizen buiten Amsterdam.

Als voorbeelden van het verbinden van een handeling met een portretgroep herinneren wij allereerst aan die welke reeds bij de schutterstukken zijn aangeduid: het binnenkomen van vaandrigs, gesprekken en gebeurtenissen



Afb. 95. N. Elias 1628(?). Regenten en Boekhouder van het Amsterdamsche Spinhuis. Rijksmuseum.

aan tafel, de ontmoeting van magistraat en schutters of van twee groepen schutters, het aanbieden van een rekest, het uitrukken. Dit zijn altemaal handelingen ter verlevendiging der groep. In de regentenstukken is iets dergelijks in 't klein het geval, maar bij lange na niet zoo vaak. Immers meestal ziet men de dames of heeren alleen, op zijn hoogst slechts met hun bode of met den huismeester of -meesteres. En lang niet altijd zijn zij dan met een handeling of beraadslaging bezig. Evenwel, de afgebeelden of de schilder gevoelen soms behoefte, de functie der afgebeelden nader te onderstreepen door iets te laten geschieden. Een weesmeisje heeft een winkel-

haak in haar mouw en wordt vóór de regentessen gebracht (schilderij van Verspronck, Frans Hals Museum, afb. 99) of een melaatsche jongen wordt aan de zorg van den binnenvader toevertrouwd (schilderij van Jan de Bray in hetzelfde Museum en van Bol in het Rijksmuseum, afb. 106) enzoovoorts.

Ook is er soms handeling binnen de groep zelve: keuren van linnengoed, opbergen van acten, tellen van geld, een uitbetaling, het geven van een brief aan den bediende, het binnenkomen van den bediende met een boodschap, het toonen van pronkgerei.

Dit genre-achtig element verkrijgt evenwel nergens de overhand, vooral doordien meestal een of meer der afgebeelden zich onmiddellijk tot den beschouwer der schilderij wenden, terwijl weer andere in een min of meer achtelooze houding zijn afgebeeld. De handeling speelt zich bijna nooit af zonder dat er een verbinding met den beschouwer is.

De eisch van duidelijkheid der portret-koppen en -gestalten brengt mede, dat zij zoo min mogelijk sterke schaduwen mogen hebben en dat zij niet in de schaduw mogen staan. Want al had Titiaan het reeds omstreeks 1504 aangedurfd, den kop van den H. Marcus, Venetië's schutspatroon, de hoofdfiguur van zijn altaarstuk in de Santa Maria della Salute, geheel in de schaduw te plaatsen, zoo zou het toch allerminst naar den smaak van een Amsterdamsch of Haarlemsch schutterkapitein zijn geweest, zijn eigen beeltenis aldus aan zijn familie en vrienden te toonen. In de Nachtwacht moesten enkele afgebeelden zich met een gedeeltelijk overschaduwd gezicht tevreden stellen. Het is zeer de vraag, of dit naar hun zin is geweest. Schaduwloosheid ondanks breede hoedranden, ziedaar een der problemen, waaraan Rembrandt zich niet altijd stoorde maar dat b.v. Frans Hals zóó weergaloos knap wist op te lossen, dat men nauwelijks aan het bestaan dier moeilijkheid denkt.

Ook wordt in den regel nooit de werking van eenig lichteffect, door een raam of boomgroep veroorzaakt, in de portretten aangeduid. De figuren, tegen het daglicht in gezien op Hals' schuttersmaaltijden van 1616 en 1627 (afbb. 96 en 98), zijn niet geschilderd in dat licht. In het algemeen portretteert de schutter- en regenten-schilder zijn modellen zooals zij doen in het atelier-daglicht, dat eenigszins van ter zijde op de gestalten valt.

De compositie der portretgroepen is - het spreekt haast vanzelf- in wezen frontaal, d.w.z. dat de groepen open zijn en dat alles zich zooveel doenlijk op den beschouwer concentreert en zich afspeelt zoo dicht mogelijk tegen den voorgrond aan. In zooverre kan men spreken van vertoon, van iets tooneelmatigs, hetgeen evenwel slechts bij de schilders van minder beteekenis tot iets ostentatiefs en theatraals heeft geleid. Het vermijden van deze klippen is vooral aan Hals en Rembrandt uitnemend gelukt.

Afb. 96. Frans Hals, 1616. Officieren van den St. Joris-Doelen te Haarlem. Frans Hals Museum.

Hoewel een zeer groot percentage der portretgroepen vrij hoog gehangen werd, is door de schilders bijna nooit daarmede rekening gehouden door de figuren eenigszins van onder afgezien uit te beelden. Rembrandts groep der Staalmeesters (afb. 2) is een der weinige gevallen, waarin de perspectivische opzet rekening houdt met de omstandigheid, dat dit doek als schoorsteenstuk dienst moest doen[280)].

De ontwikkelingsstadia, die de portretgroep ten onzent in de zeventiende eeuw heeft doorloopen, kan men in zeer groote trekken als volgt schetsen. De compositie bestaat in den beginne uit naast elkaar gezette individueele portretten, die elk voor den beschouwer iets beteekenen (b.v. de Staalmeesters van 1599 door Aert Pietersz., Rijksmuseum, afb. 89). Het hoogste punt vertoont een groote picturale eenheid en een sterk onderling verband der afgebeelden, waarbij dezen genoeg rekening houden met den beschouwer om het portretkarakter van het geheel niet te loor te doen gaan (b.v. Rembrandts Staalmeesters van 1662, afbb. 2 en 115). Aldus vermijden de schilders het, in genre- of historieschildering te vervallen.

Naar den vorm en de uitdrukking kijkend, zien wij in het eerst een zekere mate van strakheid, maar reeds spoedig wordt naar bewegingen der gestalten gezocht (b.v. van der Voort's regentenstuk van 1618, afb. 101) en komt het opgewekt bewegelijke (Hals' schuttersmaaltijd van 1616, afb. 96), waaraan zich het feestelijk roezige aansluit (Rembrandt's Nachtwacht van 1642, afb. 121). Het statige en deftige in gang en houding onzer voorouders geeft niemand beter dan van der Helst (Corporaalschap-Bicker, 1643, afb. 88), het menschelijke en toch imperatieve van het verantwoordelijk bestuur eener corporatie vindt zijn grootsche vertolking in Rembrandt's Staalmeesters (1662, afbb. 2 en 115).

De schildertrant is in den beginne meer teekenachtig dan schilderachtig (Aert Pietersz., Anatomie van 1603, afb. 94), doch reeds in 1616 komt Hals met zijn eerste schutterstuk (afb. 96), dat door en door peinture is en waarin aanstonds tevens een plaats wordt opgeëischt voor de sterke kleur. Thomas de Keyser (sinds zijn Anatomie van Dr. Egberts in 1619, afb. 102) en Elias (met zijn regenten van het Spinhuis, 1628 (?), afb. 95) beginnen met de weinig kleurige, doch meer plastische lichtschildering, op den voet gevolgd door Rembrandt (Anatomie van Dr. Tulp, 1632, afb. 104), die het plastisch element en het lichtdonker verder ontwikkelt, terwijl intusschen Frans Hals een doorschijnende schilderwijze in helder en fleurig koloriet vertoont in zijn schutterstukken van 1627 (afbb. 97 en 98) en 1633 (afb. 92).

De in Haarlem geboren en onder Hals' invloed groot geworden Amsterdamsche schilder van der Helst, leerling van Elias, combineert dan Hals'

blijde kleur met de plastiek der Elias-de-Keyser-Rembrandt-richting, doch zonder eenige licht- en atmosfeer-uitdrukking en in een bewonderenswaardig vaste, doch nuchtere en egale techniek (1642, korporaalschap-Bicker, afb. 88; 1648, Schuttersmaaltijd, afb. 108).

Intusschen ontstaat Rembrandts Nachtwacht (1642, afb. 121). De compositie van dit schilderij gaat veel verder dan welk ook zijner voorgangers of navolgers. De meester maakt de portret-opdracht zóó ver ondergeschikt aan het gebeuren, dat hij juist komt tot aan de grens van het genre- of het historiestuk[281)]. Immers, een groot deel der portretten, door Schmidt Degener minutieus geanalyseerd[282)], blijft belangrijk en trekt de aandacht, doch meer onmiddellijk pakt ons de beweging, het roezige, het uit het leven gegrepene, en bovenal het licht. Rembrandt bereikt het bewegelijke vooral door het in 't midden en in de hoeken laten vooruitspringen der figuren, door groote compositie-diepte en door het leggen van een dwars van links naar rechts gaande actie midden door de zich van achter naar voren bewegende groep. Hier is in den portretstoet een toppunt van groepeering bereikt, dat zijns gelijke niet kent. Tevens en bovenal is in het lichtdonker een schilderachtigheid verkregen, die Rembrandt-zelf slechts in de rustiger lichtwerking zijner Staalmeesters zou overtreffen.

Rembrandt's leerlingen bewaren in hun schutter- en regentenstukken diens lichtdonker (Bol, Regenten v.h. Leprooshuis, 1649, afb. 106), doch wenden zich in den toets van zijn impressionisme af (Flinck's Schuttersfeest van 1648, Rijksmuseum, afb. 129) en gaan deels tot van der Helst's kleur en vorm over, deels tot den hoofschen internationaal-barokken trant. Dit heeft ten gevolge, dat de laat-zeventiend'eeuwsche portretgroep zeer bewegelijk is en zeer plastisch, doch zonder sterke lichtwerking en helder doch gedempt van kleur. De toets vertoont dan geen spoor meer van Rembrandt's of Hals' impressionisme, doch is decoratief van aard, glad en uitvoerig. Duidelijk verraadt zich op dit punt de invloed van de populaire techniek van Van der Helst. Ook Vlaamsch-Fransche invloeden vallen in het werk dezer meesters te onderkennen.

Rembrandt's Staalmeesters (1662) en Anatomie van Dr. Deyman (1656) staan met Hals' Regenten en Regentessen (1664, afbb. 116 en 117) als grandiose uitzonderingen alléén te midden van reeksen van die groepen, waarin door het streven naar Fransche gracie, zucht naar verfijning en overdreven zelfgenoegzaamheid der afgebeelden elementen zijn binnengeslopen, die het beginnend verval aankondigen. Dujardin's sierlijke Regenten van het Spinhuis (Rijksmuseum), geschilderd in Rembrandts sterfjaar 1669 (afb. 55), mogen, met Maes' Regenten van het Amsterdamsch chirugijnsgild (1680, Rijksmuseum, afb. 114) als voorbeelden hiervan worden aangehaald.

Beschouwen wij, na deze zeer algemeene uiteenzetting, nog enkele werken afzonderlijk in verband met den algemeenen ontwikkelingsgang.

Het is duidelijk dat, van den schilder uit gezien, twee soorten van portretgroepen vallen te onderscheiden: 1e. de groep aan tafel (schutters, doelheeren, regenten, chirurgijns enz.) als kniestuk of ten voeten uit, en 2e. de staande of marcheerende groep van schutters, eveneens als kniestuk of ten voeten uit.

De eerste geslaagde poging om een groep aan tafel levendig realistisch weer te geven, is die van Cornelis van Haarlem in 1583, waarover wij reeds boven spraken. Aan al hetgeen in Amsterdam in de eerste jaren der 17e eeuw werd geschilderd op dit gebied, b.v. de werken van Aert Pietersz., in het Rijksmuseum en het Waagmuseum bewaard (afb. 94), kan geen groote beteekenis worden toegekend. Want noch esthetisch, noch als gelukte poging om de moeilijkheden op te lossen, komen deze schilderijen boven het middelmatige uit. Cornelis' werk, in 1599 door een minder geslaagden schuttersmaaltijd (Frans Hals Museum) gevolgd, kan op geen stukken na de nabijheid verdragen van de geniale reeks van schuttersgroepen, die Frans Hals in 1616 opent met zijn maaltijd der officieren van den Haarlemschen St. Joris-doelen (Frans Hals Museum, afb. 96). Deze eerste opdracht tot het maken van een schuttersmaaltijd stelde den toen ongeveer zes en dertig jarigen meester voor moeilijke problemen. Zeer stellig was het resultaat nog niet hetgeen hij zich had gedacht, want anders zou hij niet de volgende maal in opzet en uitvoering zóó ver van dit eerste werk zijn afgeweken. In de groep van 1616 is de compositie, door de rechte lijn die over de koppen links en vervolgens over het vaandel loopt, nog niet zóó vlot als in later werk van den meester. Ook de schildering is, vooral in de koppen en in de kleeding der zittenden, nog gedegen en gedetailleerd in vergelijking met de latere virtuositeit. De toon der gewaden is nog niet zoo luchtig als later. Maar in de geweldig knappe expressies der levendig geïnteresseerde koppen, in de brillante allure en schildering der vaandrigs en in de onovertroffen weergave van het oude Spaansche vaandel dat het midden der schilderij zoo weelderig maakt, bewondert men een vlotte techniek en rake observatie, die in het verder verloop der schutterschildering noch door Hals zelf, noch zelfs door Rembrandt zijn overtroffen. Wit staat hier tegen rood en zwart, rood en oranje raken elkaar, gewaagde verkortingen verbluffen ons, en dat alles is met een gemak gedaan dat aan een iegelijk te eenenmale het zwijgen oplegt. Daarnaast zuivere, geduldige, maar niet minder geniale detailleering van kussens, degen-gevesten, damasten tafelgoed, gewaden en kragen.

In dit doek moest Hals twaalf personen afbeelden: acht officieren, drie vaandrigs en den kastelein. Men ziet de officieren, allen blootshoofds, aan

Afb. 97. Frans Hals. Maaltijd van Officieren van den Cluveniersdoelen te Haarlem, l627.
Frans Hals Museum.

tafel zitten bij een open raam met uitzicht op een boomrijk park. Het vertrek schijnt een bedenksel. Immers noch het open venster, noch de kolommen links in den hoek met de toen modieuse drapeering beantwoorden aan eenigerlei Hollandsche werkelijkheid. Op tafel ziet men op tinnen schotels en borden eenvoudige spijzen prachtig geschilderd: olijven, kip en brood. Er wordt wijn gedronken. Een kunstig geweven damasten tafellaken dekt den disch. De officieren zijn in 't zwart, met rood-witte sjerpen, den kolonel uitgezonderd, die een oranje sjerp draagt. Men is in druk gesprek, maar de meesten zien er ernstiger uit dan men aan een feestdisch zou verwachten. Slechts enkelen kijken opgewekt of glimlachen.

Weergegeven is het oogenblik, waarop de vaandrigs zijn binnengetreden. Twee staan er rechts in den hoek. Vooral de rijk gekleede hoekfiguur is briljant geschilderd. De derde vaandrig staat het in linker gedeelte van het doek. Over den schouder draagt hij het groote pronkstuk van de schutters: een oud Spaansch vaandel, dat met zijn schitterende bonte kleuren het coloristisch middenpunt der schilderij vormt.

Hals heeft in dit meesterwerk te kampen gehad met het zwart en heeft vermoedelijk bovendien de detailleering van kussens, damast en eetwaren als te onrustig ondervonden. Althans in zijn doeken van 1627 zoekt hij overal zooveel doenlijk tegenwaarden tegen het zwart, dat hij zooveel hij kan vermijdt. Uit vrees voor overdreven detailleering laat hij er de tafel en de eetwaren minder de aandacht trekken. Het blauw, dat in 1616 door den aard der opdracht was uitgesloten, is hem in 1627 en later een welkome hulp als koele toon tusschen het rood, wit en oranje. Den achtergrond houdt hij op de beide maaltijden van '27 vrij licht, in sterke tegenstelling tot het doek van 1616.

Twee jaar later, in 1618, volvoert in Den Haag Jan van Ravesteyn een vrij wat moeilijker opdracht[283)]. Had Hals in het handig formaat van 175 bij 324 cM. slechts twaalf personen af te beelden, zijn Haagsche confrère moest in een lang gerekt doek van 173 bij 467 cM. niet minder dan 26 portretten schilderen: de jaarlijksche ontmoeting van den Haagschen magistraat met de schutterij.

Ravesteyn's compositie is niet minder knap dan die van Hals. De veel grooter moeilijkheden zijn zeer goed opgelost en er zijn prachtportretten onder: heel mooie koppen (vooral die van den advocaat, die het woord voert) en zeer precieus geschilderde handen. Maar als ‘schilder’, als een man die van een picturale eenheids-gedachte uitgaat en daaraan door alles heen vasthoudt, blijkt Ravesteyn toch de mindere van Hals, wiens werk hij moet hebben gekend en waarmee hij zijn voordeel heeft gedaan.

Hij had diens krachtig koloriet niet tot zijn beschikking. De rechtsche groep van Ravesteyn's doek, waar evenals bij Hals vaandrigs zijn gegroepeerd, gaf hem dezelfde picturale kansen. Maar welk een verschil! Ravesteyn blijft, ondanks zijn zeer opmerkelijke prestatie, waarin hij de meerdere blijkt der gelijktijdige Amsterdammers, toch nog te veel de schilder eener aaneenschakeling van portretgestalten dan van een groep. Evenwel, hij wist door een aangenamen toon eenheid te scheppen en gaf aan het geheel een uitermate beschaafd voorkomen.

Zoo ging dan de stuwende kracht niet van het hoofsche 's-Gravenhage uit, noch van de koopstad Amsterdam, maar van de burgerlijke Spaarnestad, waar zich ook in andere takken van schilderkunst eer dan te Amsterdam de grootschheid onzer zeventiend'eeuwsche kunst manifesteerde.

In Haarlem zou Hals weldra in zijn beide schuttersmaaltijden van 1627 toonen, dat hij tot genialer scheppingen in staat was dan het groote doek van 1616. Het Frans Hals Museum geeft een uitnemende gelegenheid tot vergelijking. Een der doeken, de Maaltijd van Officieren van den Cluveniersdoelen, afgegaan in 1627 (afb. 97), hangt tegenover Hals' oudste Schuttersmaal. Het verschil springt aanstonds in het oog. Immers het geheel is veel lichter, de kleurcontrasten zijn minder sterk, de schildering is luchtiger, de groepeering losser, de beweging vrijer.

Af te beelden waren twaalf personen: de kolonel, de fiscaal, drie kapiteins, drie luitenants, drie vaandrigs en de kastelein. De kolonel zit links aan tafel. Achter hem staat de fiscaal. Dan volgen de drie kapiteins, waarvan de middelste, met een grooten hoed op, achter de tafel zit, terwijl de beide andere er vóór hebben plaats genomen, elkaar den rug toekeerend. Geheel rechts een groep van drie luitenants. De vaandrigs heeft Hals, evenals in 1616, over het doek verdeeld: een groep van twee dient links als afsluiting, de derde staat in het rechter deel der schilderij en verlevendigt dit met het geel-wit-rood van zijn vaandel. De kastelein eindelijk staat bescheiden op den achtergrond in 't midden. Zijn kop is in een gedempten toon gehouden, teneinde hem minder te doen uitkomen.

Telkens bemerkt men de wenschen der opdrachtgevers: de kolonel moest in het beste licht komen (immers dit viel van links op de schilderij) en de overigen naar hun rang. In de plaatsing der vaandrigs was Hals blijkbaar vrij. Bij de keuze van het milieu ging hij dezen keer van de werkelijkheid uit: door het venster, versierd met wapens in glas en lood, ziet men de boomen van den doelentuin.

Het is een lust, na te gaan, hoe geniaal de schilder de gevaren heeft weten te ontgaan van het vele oranje, dat hij gedwongen was aan te brengen in

de meeste sjerpen en in de vaandels. Hij bereikt wonderen van harmonie door het te temperen of het naastbijzijnd indigo-blauw der sjerpen 't zij lichtend, 't zij koel te maken en de witten en grijzen der kragen naar grauw of paars te dempen of wel warmer te maken door iets naar geel te gaan.

Dergelijke modulaties brengt hij eveneens aan in de zwarten, bruinen, paarsen en witten der kleedij. De vleeschkleur is blanker dan die der koppen en handen van 1616; slechts enkele figuren, de fiscaal, de middelste en de rechtsche kapitein, hebben iets blozends. Zelfs dit is belangrijk minder dan in de koppen der schutters van '16, die bij deze vergeleken verhit schijnen. Er is dus een merkbaar streven naar grijzer worden en naar verfijning der schakeering, met een gewild vermijden van het briljante en opoffering van de detailleering. Dit beteekent, vergeleken met het schutterstuk van 1616, een grooten vooruitgang.

De actie is, ondanks de ingetogenheid der feestenden, vrij levendig. De tweede vaandrig van links reikt demonstratief zijn leegen roemer aan den met de kan toesnellenden kastelein. Een der luitenants biedt een ander een bord met een stuk vleesch aan en houdt de vork gereed om 't hem te geven. De middelste der kapiteins, achter den hazebout gezeten, is in druk gesprek met den genoegelijken fiscaal, die met zijn linkerhand een breed gebaar tegen hem maakt. De meest rechtsche kapitein maakt een beweging met de vingers, die blijkbaar betrekking heeft op de nagelproef, die zijn buurman straks zal verrichten met den gevulden roemer dien hij in de hand houdt. Toch wordt ook op dezen maaltijd meer gekeken dan gelachen en is de handeling veel minder levendig dan de werkelijkheid die te zien gaf. Hals betracht ook hier weer die ingetogenheid, die het uitgebeeld tafreel verre houdt van het genrestuk en het, ondanks de accenten van jolijt en genoegelijkheid, geheel binnen het kader en het decorum der portretgroep doet blijven.

Van de verrukkelijke schildering kan men ten volle genieten sinds ze is blootgelegd en hersteld. Vooral de koppen van den kolonel, den fiscaal en de beide rechtsche kapiteins zijn meesterlijk doorwerkt. Een prachtdetail is de geheel in ééns gedane hazewindhond: dunne gele oker met wit en een paar vegen zwart, zeer mooi in den toon gehouden tegen een brok rood van een kussen en een stuk van het heel dun geschilderde tafellaken.

In hetzelfde jaar 1627 schilderde Hals, gelijk gezegd, nog een andere groep van officieren, nl. die van den St. Jorisdoelen (afb. 98). Hier had hij elf personen te conterfeyten: den kolonel en drie kapiteins, drie luitenants, drie vaandrigs en den kastelein. Hij behield zich in de groepeering grooter vrijheid voor dan in de beide andere stukken en hij mocht dit

Afb. 98. Frans Hals 1627. Maaltijd van Officieren van den St. Joris-Doelen te Haarlem. Frans Hals Museum.

misschien doen omdat hij zelf tot de schutters van St. Joris behoorde en men hem daarom zijn gang liet gaan. Zoodoende kwamen slechts de kolonel en de kastelein op de traditioneele plaats, d.w.z. eerstgenoemde dáár waar op het doek het meeste licht viel (in dit geval geheel links in den hoek), terwijl de beeltenis van den kastelein het verst weg werd geplaatst, in schaduwtoon gehouden. Dat de overigen geheel naar 's meesters wil konden worden gegroepeerd is misschien wel het geheim van de groote losheid der compositie en van de levendigheid, welke die van het andere schuttersmaal van hetzelfde jaar overtreft.

Het meest naar voren zijn geplaatst de rijzige gestalte van den in 't zwart gekleeden vaandrig met den hoed in de hand, en de man in geel oker buis, die triomfantelijk den leegen roemer toont. Op het lichtend zwart van dien vaandrig en het oker van dezen drinker zijn de toonwaarden van het geheele doek afgestemd. De gemakkelijkheid van schilderen schijnt hier nog grooter dan in de Cluveniers van hetzelfde jaar, de detailleering is er nog iets minder. Hals behoefde niet zooveel blauw aan te brengen om het oranje der sjerpen te dempen. De compositie is zóó ongedwongen en natuurlijk, dat men vergeet dat er moest worden gewikt en gewogen alvorens haar aldus te krijgen.

Het interieur is een eenvoudig vertrek, waarin als repoussoir een paarsgrijze draperie is gehangen, wier lijnen de groepeering ondersteunen. Links zit de kolonel met een kapitein en een luitenant. Dan komt de gestalte, die voor den schilder de hoofdfiguur was: de vaandrig met het lichtende rood-wit-geel-blauwe vaandel. Deze gestalte en haar vaandel markeeren de dieptewerking. De genoemde vier figuren zijn twee aan twee met elkaar in gesprek: de kolonel met den vaandrig, de kapitein met den achter hem staanden luitenant. In de groep rechts van den vaandrig is de maaltijd afgebeeld. Triomfantelijk vertoont Michiel de Wael zijn geledigden roemer, waarop de geheel rechts zittende kapitein met een gebaar de aandacht vestigt, terwijl de genoegelijke oester-eter achter hen een citroen boven de oesters uitknijpt en een ander, het mes in de hand, met den middelsten vaandrig spreekt. De eetwaren en het glaswerk zijn verrukkelijk van kleur, toon en schildering. Maar ondanks dit alles is het culinaire gedeelte der schilderij nóg minder sprekend dan op de Cluveniers van '27; er is veel minder te doen om spijs en drank. Trouwens niet alleen in dit opzicht is dit doek ingetogener dan de andere. Immers ook de expressie der koppen is, ondanks de levendigheid, ondanks het sprankelende en pittige, nóg meer naar een portretmatige eenheid genivelleerd.

Hals viert hier triomfen in het weergeven der gelaatsuitdrukkingen. Het naar achteren gericht luisteren van den kapitein links is al even meesterlijk

als het naar beneden gericht spreken van den middelsten vaandrig en het met breeden mond triomfeeren van den gullen de Wael.

Hals' groepeering bereikt in de zooeven beschreven maaltijden van 1627 een groote losheid en ongedwongenheid en een prachtig coloristisch evenwicht. Doch zijn schutters in den Doelentuin van 1633 (afb. 92), met de geraffineerde contrasten van koel licht-blauw tegen het donker bruingroen van het geboomte, toonen hem als colorist op zijn hoogste punt. Want terwijl, lineair bekeken, de groep bestaat uit een compacte hooge massa links en verspreide lagere figuren rechts, gescheiden door een ranke figuur die aan de rechter partij den rug toekeert, bindt de kleur de groep tot een eenheid op een manier, die den rasschilder kenmerkt.

Ons is daarom van Hals' Haarlemsche schutterstukken deze Vergadering van Officieren van den Cluveniersdoelen het liefste. Dit groote doek met zijn 14 levensgroote figuren, in den doelentuin gegroepeerd, overtreft in sprankeling en toon, in harmonie van coloriet, in gelijkwaardigheid der partijen en in pracht Hals' voorafgaande scheppingen, die onovertreffelijk schenen. Dat hij dit effect wist te bereiken ondanks de noodzakelijkheid van veel koel blauw, veel geel en zwart, maakt hetgeen hij tot stand bracht nóg wonderbaarlijker.

Afgebeeld zijn één kolonel, drie kapiteins, drie luitenants, twee vaandrigs en vijf sergeanten. Ook hier is een staande figuur het hoofdaccent der groepeering. Het is de prachtige, in bekorende kleuren geschilderde gestalte van kapitein Johan Schatter, met grijsgeel buis, grijzen hoed, witten kraag, blauwe sjerp en blauwe hoedeveer. Hij flankeert met den vaandrig, die de hoekfiguur links vormt, den pittigen kolonel met oranje sjerp, omringd door vier andere gestalten.

Het vaandel links sluit met wit, rood, geel en blauw de compositie af. Van deze sterke accenten uit, die tegen briljant zwart en wit zijn geplaatst, gaat de kleur naar rechts in diepe warme grijzen over. Verderop heerschen getemperd blauw en wit, terwijl rechts in de sjerp van Van der Horn nog even weer het geel wordt herhaald. Zelden is grooter kleurweelde met minder middelen bereikt. Desniettemin gaan de portretten als zoodanig er niet in verloren. Zij bewaren door hun individueele verschillen hun belangrijke rol in het geheel. De kostelijke hellebaarden en partisanen zijn, evenals de degengevesten en kanten, gedetailleerder behandeld dan Hals dit in '27 deed. Op den achtergrond ziet men het hek van den doelentuin met de poort en twee wachthoudende schutters.

Hoe gemakkelijk ware het voor Hals geweest, bij de hem gestelde ongemeen lastige opgaaf een groepeering te formuleeren waarbij hij partij trok

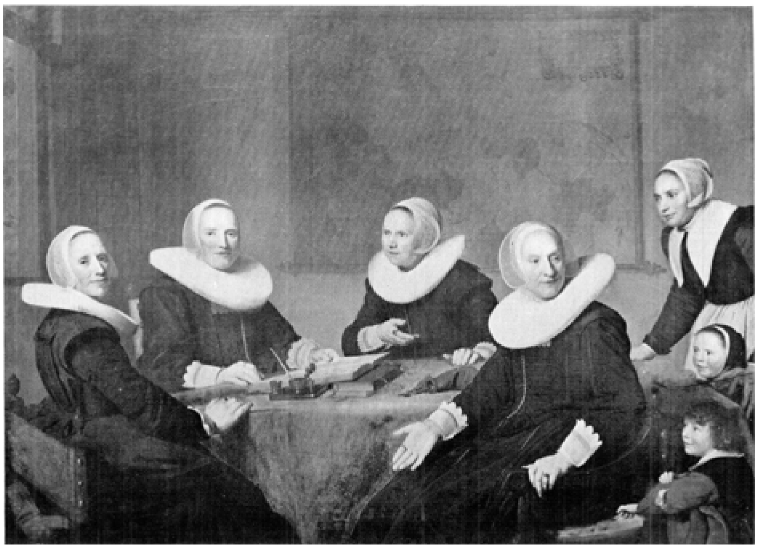
van de internationale academische compositieleer. Het tegendeel deed hij: hij zocht zijn eigen weg en bedacht een oplossing die nooit iemand te voren gevonden had.

Toch kan men niet zeggen, dat Hals van het buitenlandsche geen kennis nam. Rubens' werk moet hij hebben gekend. De groote Antwerpenaar was trouwens in 1627 in Holland geweest; van Dyck kwam hier in 1628 en vermoedelijk wederom in 1632[284)]. Hals blijkt gekeken te hebben naar Rubens' doorschijnende vleeschtinten: de linksche koppen op de St. Joris-schutters van 1627 (afb. 98), veel dunner geschilderd dan de rechtsche op hetzelfde doek, getuigen o.i. van Rubens' technischen invloed. Maar als colorist en componist ging Hals niet alleen in '27 maar ook in '33 zijn eigen weg. Van Dyck's portretten interesseeren hem om de pose; in de gevallen waarin hij die gebruiken kan, laat hij er zich mee in, zonder evenwel ooit in copieeren te vervallen.

Hals' wonderbaarlijke schilderwijze, met haar streven naar het doorschijnende en blonde, vooral in de jaren der schutterstukken van 1627 (afb. 97 en 98) en 1633 (afb. 92), konden in 't klein enkele navolgers benaderen, gelijk men ziet aan Judith Leyster's werken en aan enkele vroege stukken van Jan Miense Molenaer. Maar in groote formaten was Hals' techniek onnavolgbaar. Dit verklaart, waarom andere schutterschilders slechts motieven en onderdeden der groepeering uit Hals' groepen overnamen. De Amsterdammer Elias poogt soms tevens Hals' koloriet te imiteeren, doch tevergeefs.

In Haarlem maakten Hals' groepen in schilderskringen grooten indruk. Men begreep daar evengoed als in Amsterdam, dat navolgen van deze virtuositeit dwaasheid zou zijn. C o r n e l i s   E n g e l s z neemt in zijn schutterstuk van 1618 (Frans Hals Museum) een deel van de compositie van Hals' schutters van 1616 over, maar volgt technisch de manier van Corn. Cornelisz., zich niet wagend aan Hals' breeden toets[284a)]. Noch Verspronck, noch Jan de Bray hebben van hun groepen Hals-imitaties gemaakt, maar wel heeft eerstgenoemde Hals' vondsten aangepast aan zijn eigen techniek, terwijl de ander hetgeen intusschen in Amsterdam was verricht tot zijn voordeel verwerkte.

J o h a n n e s   V e r s p r o n c k, die aldoor streeft naar het gedistingeerde, innemende en rustige, is vrij kleurig in zijn groepen (afb. 99). Hij combineert de kleurafwisseling met een getemperd licht, waaraan de invloed van Rembrandts leerling Jacob Adriaensz. Backer niet vreemd schijnt. In de compositie is hij onder Hals' invloed. De Haarlemmer J a n   d e   B r a y[285)] laat



Afb. 99. Joh. Verspronck 1642. Regentessen van het H. Geesthuis te Haarlem. Frans Hals Museum.

zich willens en wetens niets aan Hals gelegen liggen: de deftigheid zijner beide meest bekende regentenstukken, van 1663 en 1664, de Regenten (afb. 69) en Regentessen van het Arme Kinderhuis, is Amsterdamsch, de compositie plastisch-academisch, met indirecten invloed van Rembrandt en van der Helst. Deze beide groepen, waarop wij reeds in het derde hoofdstuk de aandacht vestigden, getuigen van groote kunde en treffen door hun waardigheid. Evenwel, de koele kleur, het overheerschen der plastiek boven de schilderachtigheid en vooral het ontbreken van alle hartstocht en élan stellen de Bray verre achter Hals.

Trouwens, Haarlem had niet de leiding in het regentenstuk. Hals was de eerste, die in de Spaarnestad een regentenstuk schilderde, in 1641 (Regenten van het Elizabeths Gasthuis, afb. 100). Het portretteeren van deze stille groep was voor den schilder van kleur en beweging een moeilijke opgaaf, die hij meesterlijk oploste, maar niet zonder terdege naar Amsterdamsche voorbeelden te hebben gekeken, met name naar Rembrandt en de Keyser. Doch hij bleef zichzelf: geen overdreven deftigheid, geen plastiek, geen sterke lichtval en bovenal een doorschijnende peinture. In dit geval mocht er geen vroolijkheid, maar moest er deftigheid wezen. Dit gelukt den meester niet het minst doordien hij ons zeer ostentatief het beslotene eener vergadering weet te suggereeren, niet alleen door een der figuren ons den rug te doen toekeeren, maar ook (en dit is in flagrante tegenstelling tot de Amsterdamsche gewoonte) door geen der heeren naar ons te laten kijken.

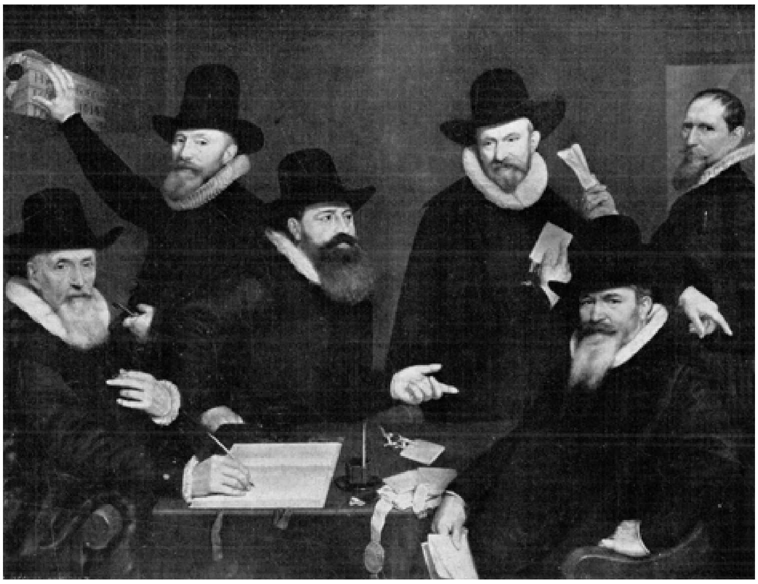
Hals' motieven en compositie vonden bij zijn Amsterdamsche schutterschilderende confrères slechts ingang voorzoover zij in het zoozeer verschillende Amsterdamsche schema pasten. Sommige houdingen nemen Elias, de Keyser e.a. in hun schutterstoeten van hem over, maar op den kern hunner conceptie heeft Hals' kunst geen vat vóórdat v.d. Helst zich onder zijn invloed stelt (± 1639).

De A m s t e r d a m s c h e wijze van schilderen van g r o e p e n a a n t a f e l maakte een geheel van Hals onafhankelijke ontwikkeling door. Aangezien de af te beelden personen geen feestende schutters waren, maar doelheeren. regenten en doctoren, ontbrak de kleur-variatie en was statigheid eisch. De schilderijen bleven vooreerst donker, met lichte koppen en handen, kragen en manchetten. Het verlangen der schilders naar het uitdrukken van meer gebaar en beweging en naar versterking der plastische werking neemt gaandeweg toe. Vooral v.d. Voort, Elias en de Keyser hebben hiernaar gestreefd en zoodoende als 't ware de richting aangewezen voor Rembrandt. Het door de Amsterdammers gekozen doel was, in tegenstelling tot dat van Hals, de plastische verschijning der gestalten in de ruimte. Allereerst streven

Afb. 100. Frans Hals 1641. Regenten van het Elizabeths-Gasthuis te Haarlem. Frans Hals Museum.

zij daarom naar het vergrooten van den afstand tusschen licht en donker door het tusschenvoegen van nuanceeringen van grijzen en bruinen en het allengs ietwat chargeeren der lichtwerking. Tot 1632 is het losmaken van de portretgestalten uit den achtergrond voor hen hoofdzaak.

Het tot eenheid brengen der groepen ondervinden zij nog als een bijzonder moeilijkheid. Cornelis van der Voort (1576 Antwerpen-1624 Amsterdam[286)], Nicolaes Elias Pickenoy (1591?-1653 à '56) en Thomas de Keyser

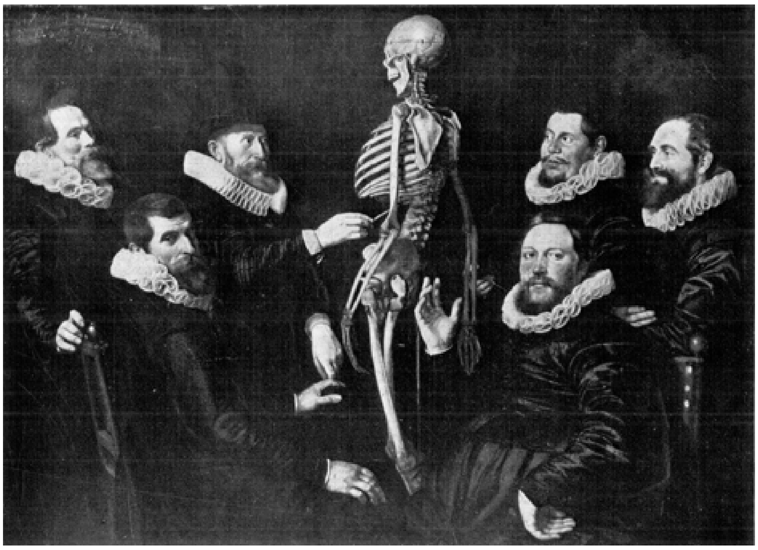


Afb. 101. Corn. van der Voort, 1618. Regenten van het Oudemannen- en vrouwenhuis te Amsterdam. Rijksmuseum.

(1596 of '97-1667) zijn in die dagen de drie voornaamste Amsterdamsche schilders van groepen, terwijl zich naast hen bovenal Dirck Santvoort (1610-1660) en Werner van Valckert (geb. eind 16e eeuw, werkzaam te Amsterdam ± 162O-'27) verdienstelijk maken. In het Rijksmuseum trekken Santvoort's in 1638 geschilderde Regentessen van het Spinhuis (afb. 54) en van der Valckert's Regentessen van het Leprozenhuis van 1624, met een gefantazeerden, uitheemschen architectuur-achtergrond, terecht de aandacht als behoorende tot het beste werk van dien overgangstijd.

Van der Voort is in zijn Regenten van het Oude Mannen- en Vrouwen-Gasthuis van 1618 (afb. 101) bijzonder gelukkig bij het verlevendigen der groep door actie en onderling verband. Al blijven de meeste koppen, wier karakteruitbeelding zeer goed is, nog wat somber, toch zijn er reeds enkele minder strakke en vriendelijker gezichten onder.

Een jaar later worden plotseling lachende portretten geschilderd, en dat nog wel op een anatomische les. Thomas de Keyser beeldt dan Dr. Sebastiaen Egbertsz af, die iets aan een geraamte demonstreert, dat midden in de



Afb. 102. Th. de Keyser 1619. Anatomie van Dr. Seb. Egberts. Rijksmuseum.

schilderij is geplaatst (afb. 102). Ondanks de nog vrij primitieve groepeering is hier door de sterk gevarieerde gelaatsuitdrukkingen en het streven naar plastiek en lichtwerking een groote stap vooruit gedaan. Met het laten glimlachen van eenige afgebeelden beoogde de Keyser vermoedelijk een afleiding van den ‘griezeligen’ indruk van het geraamte.

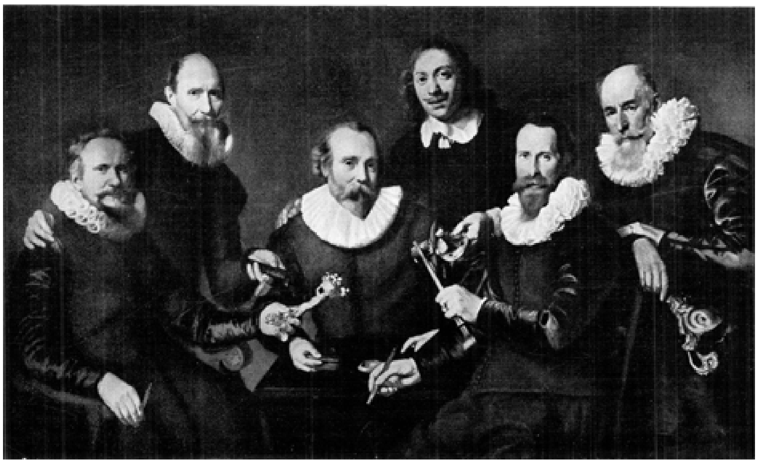
Intusschen had Elias zich eveneens tot een regentenschilder van beteekenis ontwikkeld. Ook bij hem speelt het licht een rol en hij blijkt een uitnemend portrettist. Zijn Regenten van het Spinhuis, van 1628 (Rijksmuseum), toonen evenwel, dat hij het spiritueele van de Keyser mist en dat hij, hoewel schil-

derachtiger dan van der Voort en minder archaïstisch dan deze, toch in bewegelijkheid bij hem tekort schiet.

De Keyser had inmiddels zijn plastische lichtschildering en zijn aangeboren kernachtigheid tot groote ontwikkeling gebracht en in 1627 in zijn Amsterdamsche Zilversmeden (Museum te Straatsburg, afb. 103) een meesterwerk geschapen, dat tot de allerbeste Amsterdamsche portretgroepen behoort. Eenvoudig geschilderde maar pregnante koppen, blonde, zeer schilderachtige lichtwerking, de koppen en figuren luchtig gedaan en geheel los gehouden van den doorzichtigen achtergrond, terwijl aan de portretwaarde van elk in geen enkel opzicht is te kort gedaan en de schilder toch aan iederen kop een ander accent van belangstelling geeft en daardoor in afwisseling van gelaatsuitdrukking zijn Amsterdamschen makkers de baas is. Slechts de compositie laat te wenschen: twee aan twee, één zittende vooraan met één staande erachter en de koppen dus volgens het voor de hand liggende trucje: hoog-laag. De figuur met den platten kraag is er in 1636 aan toegevoegd. Hoeveel vlotter was Hals op dit punt in zijn schuttersmaaltijden van hetzelfde jaar '27! Waar de heeren zilversmeden zoo velerlei voorwerpen op hun groep wenschten te zien afgebeeld, zou Hals, indien hij hen had mogen groepeeren, van dezen ostentatieven kant der opdracht stellig op speelscher wijze hebben gebruik gemaakt.

De Keyser keek niet naar zijn Haarlemschen collega. De geheele ontwikkeling der Amsterdamsche groep aan tafel is, het blijkt duidelijk, een zelfstandig zoeken, zonder buitenlandschen invloed en zelfs zonder noemenswaardige inwerking van het nabije Haarlem[287)].

Van de grootste beteekenis voor deze ontwikkeling is Rembrandt's schilderij voor het Amsterdamsche chirurgijnsgild, de Anatomie van Dr. Tulp (afb. 104), in 1632 geschilderd kort nadat de kunstenaar zich in Amsterdam had gevestigd. Het gegeven, dat een sectie voorstelt, waarbij de bekende geneesheer een lijk anatomiseert, waarvan een gedeelte van den linkerarm is blootgelegd, was voor Rembrandt aanleiding om op even verrassende als geniale wijze zijn portretgroep te dramatiseeren. Gemoedsbewegingen en verschillend geaccentueerde belangstelling combineerde hij met de portretopdracht. Zeer verschillend reageeren de hoorders op hetgeen er gedoceerd wordt en te zien is. De professor, de eenige, die een hoed draagt (vgl. ook den de Keyser afb. 102), zit op een stoel aan de snijtafel en licht met een schaar eenige spieren op, terwijl hij met de linkerhand een expliceerend gebaar maakt[288)]. Zijn blik is op niets gericht: hij concentreert zijn geheele aandacht op zijn betoog. Slechts één der hoorders, geheel links in den hoek, kijkt luisterend naar den professor. Van de overigen zien er drie den beschouwer der schilderij aan, één interesseert zich speciaal voor de spieren



Afb. 103. Th. de Keyser 1627. De Amsterdamsche Zilversmeden. Straatsburg.

van den arm van het lijk, een ander kijkt aandachtig naar het foliant aan de voeten van het cadaver, vermoedelijk Vezalius' anatomieboek; de naast Tulp zittende figuur luistert zonder naar iets bepaalds te kijken.

Het sterk gevarieerde der gelaatsuitdrukkingen wordt tot eenheid gebracht door het overheerschen van een lichtschemening die, schoon oorspronkelijk niet zóó geheimzinnig als zij thans schijnt, toch zeer sterk bijdraagt tot het verdrijven van iederen macaberen indruk. Het licht bindt de afgebeelden tezamen, terwijl het cadaver waaromheen zij zijn geschaard, het aandachts-centrum is en tevens, als lichtste plek der compositie, het uitgangspunt voor de bepaling der toonwaarden. Helaas is het schilderij thans veel donkerder dan in zijn oorspronkelijken toestand, zoodat de werkelijke verhouding der valeurs moeilijk meer valt te herkennen. In toon stond dit doek oorspronkelijk vrij dicht bij de Keyser, maar het moet reeds aanstonds diens werk in lichtkracht hebben overtroffen.

In zijn Anatomische Les, op wier esthetische beteekenis wij in het tiende hoofdstuk nader zullen ingaan, voegt Rembrandt aan zijn reeds genoemde geniale vondsten nog een nieuw element toe: het streven naar dieptewerking. Zijn groep gaat een eind ver naar achteren in de schilderij. De dieptewerking is veel grooter dan bij Hals of bij Rembrandts voorgangers. Terwijl de groep der Anatomische Les niet bewegelijker is dan die van Hals, is zij toch veel intensiever in de gelaatsuitdrukkingen dan bij Hals of de Amsterdammers het geval was. Zij is in de modelleering der koppen niet veel plastischer dan deze laatste. Hals, wiens pogen echter nooit in die richting was gegaan, wordt in plastiek en licht door Rembrandt overtroefd.

Van zuiver picturaal standpunt beschouwd, is de Anatomische Les een zeer opmerkelijke eenheid door hare gebondenheid van toon en hare concentratie van aandacht. De eenheid van Hals' doeken is een geheel andere: geen toon-eenheid en geen groep-eenheid, maar een geheel dat wonderbaarlijk wel is uitgebalanceerd door het in evenwicht houden van het koloriet, van het blonde licht en van het rhythme der gelaatsuitdrukkingen. Geen wonder, dat deze beide meesters vooreerst de heerschers waren op het terrein der portretgroep, ook buiten Haarlem en Amsterdam.

Onder Rembrandt's invloed ontstaan in Amsterdam in de eerstvolgende jaren eenige zeer opmerkelijke regentenstukken, waarvan dat van Jacob Adriaensz. Backer (1608 of '09-1651), die in 1634 de Regentessen van het Burgerweeshuis schilderde, de kroon spant (afb. 105). In lichtwerking Rembrandtiek, is het in zijn teederheid als 't ware een Amsterdamsche Verspronck. Als groep ten voeten uit is het een respectabele compositie en bijzonder opmerkelijk is wel hoe de schilder hier, dicht tot de grens van het

Afb. 104. Rembrandt 1632. Anatomie van Dr. Nicolaes Tulp. Mauritshuis.

genre naderend, toch aan het portretkarakter geenszins afbreuk doet doordien hij de sfeer van den eerbied weet te handhaven. Dit doek is een der meest sympathieke regentenstukken.

Forscher, maar wat onrustig door de al te bewegelijke en wijde groepeering van slechts vier regenten - waarnaast een binnenvader met een melaatsch jongetje - is een tweede doek dat onder Rembrandt's directen invloed ontstond en waarop wij nog de aandacht willen vestigen, nl. de Regenten van het Leprozenhuis, door F. Bol, 1649, (afb. 106, Rijksmuseum). Het is geheel en al geschilderd in de toenmalige manier van Rembrandt.

Inmiddels was een nieuwe ster aan 't opkomen: Bartholomeus van der Helst (1613-1670). Deze zeer talentvolle, maar koele en berekenende kunstenaar, die de moeilijkste portretgroepen tot algemeene tevredenheid wist te componeeren, maar die zich nooit door technischen durf of picturale inspiratie ‘van de wijs liet brengen’, was van meet af aan bijzonder knap in het verwerken van vondsten van anderen tot iets geheel nieuws. In zijn op 24-jarigen leeftijd geschilderde bijzonder levendige groep van regenten van het Walenweeshuis (1637, afb. 107) sluit hij zich nog zóó sterk bij zijn leermeester Elias aan, dat men dit stuk tot 1876 voor een Elias heeft gehouden. Reeds kort daarop evenwel toonde van der Helst in zijn korporaalschap van Kapitein Roelof Bicker (afb. 88) geheel andere kwaliteiten. Zijn groote kennis van Hals' en Rembrandt's motieven en werkwijze stelde hem in staat daarmede zijn voordeel te doen bij de ontwikkeling van zijn eigen talent. Zoodoende schiep hij iets dat algeheel nieuw was. Het blijft zijn verdienste, dat hij in den Schuttersmaaltijd van 1648 (afb. 108)[289)] voor het eerst het zeer moeilijke probleem heeft opgelost der afbeelding van een g r o e p a a n t a f e l t e n v o e t e n u i t, in plastische duidelijkheid en terwijl ieder portret gelijkmatig tot zijn recht komt. Ware het geheel niet zoo bont en zakelijk geschilderd, waardoor het van alle harmonie en élan ten eenenmale gespeend is, dan zou het zeer stellig de waardeering genieten waarop het om zijn positieve eigenschappen recht heeft.

De Schuttersmaaltijd, een doek van 232 bij 547 cM., met licht van rechts, dus tegen de hand van den meester in geschilderd, telt niet minder dan vijf en twintig portretten en diende als schoorsteenstuk aan een der smalle wanden in de Oude Zaal van den St. Jorisdoelen. In het niet al te groote vertrek (± 6 × 10 Meter) kon men het niet als geheel beschouwen en was dus het bekijken van portret na portret de rationeele manier. Aan dien eisch voldoet van der Helst's werk ten volle. Zijn koppen zijn zeker wat men ‘sprekend’ noemt. Maar zij zijn niet geestig gelijk die van Hals, niet menschelijk gelijk die van Rembrandt. Van der Helst had noch fantazie, noch

Afb. 105. Jacob Adriaensz. Backer 1634. Regentessen van het Burgerweeshuis. Amsterdam, Burgerweeshuis.

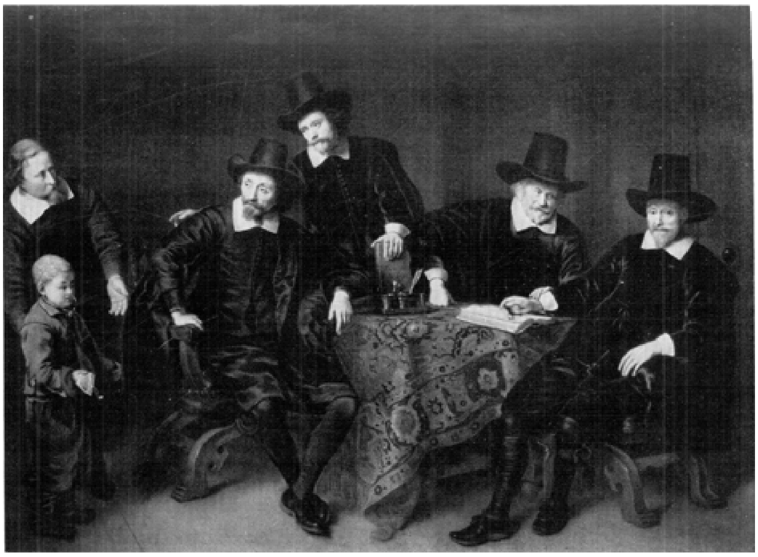
illuzies of droomen en hij kon zich niet laten gaan. Deze uitnemende vakman had de gelijkmatigheid en onbewogenheid van den constructeur en daarom is zijn Schuttersmaaltijd, ondanks haar gedwongen gedrongenheid, als compositie een meesterstuk.

Door de menigte van ronde koppen der welgedane burgers uit het jaar des Munsterschen vredes moest vanzelf onrust ontstaan. Van der Helst wist deze tot zekere hoogte te bedwingen door een sobere, lichte behandeling van den voorgrond en door weloverwogen rhythmiek in de afstanden tusschen de figuren aan deze zijde van de tafel. Het gelukte hem, deze gestalten en vooral de hoekfiguren, waarin aan menig Hals-motief is gedacht, zeer los neer te zetten: den vaandrig in 't midden, en links en rechts daarvan telkens een groep van twee. Hij schiep aldus waarlijk nog ruimte in 't gedrang. Door het vaandel naar achter te laten leunen en een der heeren de hand over de tafel naar voren te doen uitsteken, suggereert hij eenige dieptewerking in de overigens eenigszins fries-achtig opgezette compositie. De overige tegenstellingen vindt hij hoofdzakelijk in de kleur, die evenwel zeer koel is en niet gebonden, zoodat het schilderij coloristisch uiteenvalt[290)].

De hoofdfiguren, kapitein Cornelis Jansz. Witsen en luitenant Oetgens van Waveren, zitten geheel rechts omdat daar het beste licht op het doek viel[291)]. Zij wenschen elkaar geluk met het sluiten van den Vrede van Munster op 5 Juni, naar aanleiding waarvan deze feestmaaltijd was aangericht op den 18den Juni. De kapitein houdt den prachtigen drinkhoorn op de knie, die nog heden in het Rijksmuseum wordt bewaard in een vitrine vlak bij den van der Helst. In het midden zit de vaandrig bij een trom, waartusschen een papier is gestoken met een slecht doch toepasselijk gedicht van Jan Vos, als volgt luidende: ‘Belloone walgt van bloedt, ja Mars vervloeckt het daveren - Van 't Zwangere metael en 't Zwaerdt bemint de schêe. - Dus biedt de dappre Wits aan d'eedele van Waveren - Op 't eeuwige verbondt den hooren van de Vree.’

In De Schuttersmaaltijd wordt het realistisch-plastische weergeven der werkelijkheid met alle macht nagestreefd. En toch er wordt niet gefeest. Zelfs de uitdrukking van vreugde wordt opgeofferd aan de portret-pose van elk der afgebeelden.

Onder de groepen aan tafel is de Schuttersmaaltijd het eerste schilderij, dat de duidelijke symptomen vertoont van het ronder worden der vormen, van dien krulleriger zwier die het meer hoekige, krachtige, stoere van den nog heerschenden stijl gedurende de eerstvolgende jaren voor een goed deel zou gaan verdringen. Deze verandering had zich in van der Helst's schilderwijze reeds eenige jaren vroeger voltrokken. Van het wit, zwart en bruin



Afb. 106. F. Bol 1649. Regenten van het Leprozenhuis te Amsterdam. Rijksmuseum.

was hij naar het kleurige overgegaan. Dit was de inleiding tot de volte-face, die in de werken der meeste leerlingen van Rembrandt en der overige Amsterdamsche conterfeyters weldra valt op te merken. De portretschilders in de hoofdstad, in Haarlem en elders in den lande wenden zich van Rembrandt en Hals af en worden, mede omdat van der Helst's manier in de

Afb. 107. B. van der Helst 1637. Regenten van het Walenweeshuis. Amsterdam, Walenweeshuis.

mode is, schilders van barokke en kleurige groepen, waarbij zij opnieuw naar van Dyck en bovendien naar de moderne Fransche portrettisten kijken[292]. De esthetische opvattingen dezer schilders wijzigen zich gelijk-op met die van de koopmanskringen, waarvoor zij werken.

Rembrandt's leerling Jacob Backer (1608 of '09-1651) maakt in dezen het begin. Op zijn omstreeks 1650 geschilderde bovenmatig groot doek

Afb. 108. B. van der Helst 1648. De Schuttersmaaltijd. Rijksmuseum.

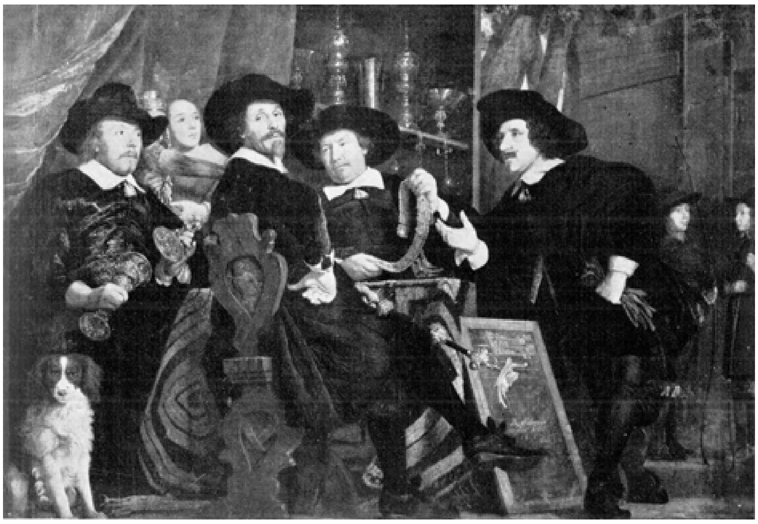
(272 × 312 cM.) met de zes Regenten van het Nieuwezijds Huiszittenhuis, in het Rijksmuseum (afb. 109), brengt hij een ongedurige, zwaaierige vergadering in beeld, waarbij vergeleken de Schuttersmaaltijd rustig wordt. Geen hoed of kraag zonder kreuken of plooien, voorts nonchalante houdingen, een ostentatieve bediendengroet, de voorzitter hoog verheven boven de overigen. Het is eer een roezig samenzijn dan een officieele bijeenkomst.

Afb. 109. Jacob Adriaensz. Backer ± 1650. Regenten van het Nieuwezijds Huiszittenhuis. Rijksmuseum.

Men kan zich nauwelijks voorstellen, dat dit werk door denzelfden meester werd geschilderd, wiens doek in het Burgerweeshuis (afb. 105) zoo onvergetelijk is.

Van der Helst was toen nog lang niet zoo zwierig. Zijn groep der ‘Prijsrechters’, van 1653, is ondanks het bestelde vertoon van kostbaarheden een vrij sober stuk (afb. 110, Rijksmuseum). Het doek is de portretgroep der vier overlieden van den St. Sebastiaansdoelen. Links zit Frans Banning Cocq, dezelfde die de hoofdfiguur is op Rembrandt's Nachtwacht. Dan

volgen Jan van de Poll, Albert Pater en Dr. Jan Blaeu. Een dienstmeid draagt den drinkhoorn van het gild aan. Banning Cocq laat een beker zien, Jan van de Poll houdt een ander kostbaar gildestuk, een staf met een vogel, vast, en Albert Pater vertoont een niet minder kostbaar bandelier. Op een plank in het schiethuisje[293], waarin zij zitten, staat kostbaar vaatwerk van het gilde. Rechts achter ziet men de coulissen der schietbaan en twee der zoons van de heeren Pater, van de Poll en Blaeu. De figuur van den derden jongen is deels door afsnijding, deels door overschildering verdwenen. Op



Afb. 110. B. van der Helst 1653. Overlieden van den St. Sebastiaensdoelen te Amsterdam. Rijksmuseum.

de lei op den voorgrond staan de punten genoteerd, die ieder van die jongelui bij het handboogschieten had behaald. Het is een rustig geheel, het meest stemmige onder de regentenstukken van den meester.

In 1655 heeft van der Helst evenwel de drukke allures van de 'moderne' groep in optimis formis te pakken. Hij mocht toen de vier overlieden van den Kloveniersdoelen schilderen (afb. 111, Rijksmuseum), die hij afbeeldt aan een oestermaal in levendig geredeneer over en weer, met drie personen bediening. In dit schilderij geeft hij zich, met bewuste negatie van zijn vroegeren stijl, geheel over aan de pathetiek der gezwollen vormen. De zich bruusk en hooghartig naar den beschouwer omwendende middenfiguur is

dezelfde Roelof Bicker, dien hij in 1643 had geschilderd als kapitein van het korporaalschap voor denzelfden doelen (afb. 88).

Van der Helst ging op deze wijze voort: in het volgend jaar, 1656, schilderde hij een conferentie van de vier overlieden van den St. Jorisdoelen met twee man bediening (afb. 112). Zij zijn in veel rustiger stemming, maar de compositie en de houdingen zijn al even roezig als die op het doek van 1655. Veel gebaar en nonchalance, veel diagonalen, plooien, strikken en lichtreflexen. Als schildering is dit doek bewonderenswaardig, als karakteriseering der geestesgesteldheid en der gedragingen dier dagen veel meer kenschetsend

Afb. 111. B. van der Helst 1655. Overlieden van den Kloveniersdoelen te Amsterdam. Rijksmuseum

dan het werk van welken Hollandschen schilder ook. Als kunstwerk evenwel is het een symptoom van het beginnend verval.

Het gaat dan in Amsterdam en daarbuiten in deze lijn verder, al zijn ook niet alle regentenstukken zóó druk en bewegelijk. Voornaam en rustig, ondanks den barokken vorm, is Bol in zijn Regentessen van het Leprozenhuis, van 1668 (afb. 113, Rijksmuseum). De als landschapschilder beroemde Karel du Jardin schildert in Rembrandt's sterfjaar 1669 het meest sierlijke en precieuse regentenstuk, dat wij uit de tweede helft der 17e eeuw kennen (Regenten van het Spinhuis, Rijksmuseum, afb. 55). Hier zijn de barokke vormen iets geluwd. Het geheel is zeer plechtig. De gestalten zijn rustig

geplaatst in een flinke ruimte en ook niet te dicht op elkaar. Er heerscht een helder, stil licht en de koppen zijn deftig welwillend. De expressie heeft reeds iets klassicistisch en voorspelt de 18e eeuw. Ook in de behandeling van het inkarnaat ziet men hoe de tijden aan 't veranderen zijn doordien er buitenlandsche invloed komt[294].

Maes' Regenten van het Amsterdamsch Chirurgijnsgild, gedateerd 1680, (afb. 114, Rijksmuseum) nemen wij als laatste voorbeeld der groepen aan tafel uit onze Gouden Eeuw. Het doek vertoont een sterke nawerking van den

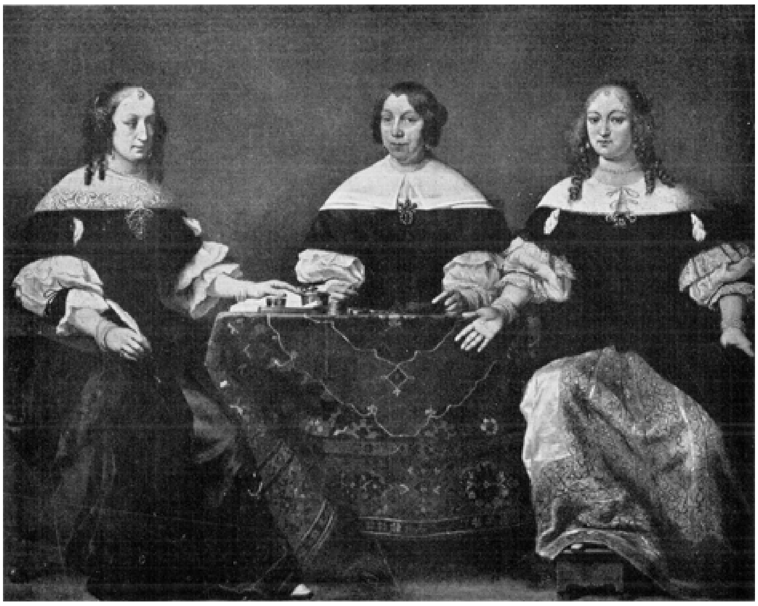
Afb. 112. B. van der Helst 1656. Overlieden van den St. Joris-Doelen. Rijksmuseum.

Rembrandtieken lichtval, gecombineerd met de grooter bewegelijkheid, die de nieuwe tijd eischte. De schildering is knap, de groep weinig bevredigend.

Eindeloos schier is de reeks van groepen aan tafel, vooral regentenstukken, die allengs elders in den lande, vooral in het overige Holland, naar de Amsterdamsche en Haarlemsche voorbeelden ontstonden. Wij willen hier niet nader op ingaan en slechts de namen noemen van enkele schilders: in Leiden Abraham van den Tempel (1622-1672) en Karel de Moor (1656-1738); in Den Haag Cornelis Janson van Ceulen (1593-± 1664), Jan Mijtens

(± 1614-1670) en Jan de Baen (1633-1702); in Dordt Samuel van Hoogstraten (1627-1678), in Maassluis G. den Berg, in Hoorn Jan Albert Rootius (Medemblik 1624-Hoorn 1666), in Alkmaar Dirk Metius (aldaar werkzaam 1653), Jan de Baen en Lambert Doomer (van 1676-na 1692 aldaar werkzaam).

Twee kunstenaars waren er, voor wie de barokke zwierigheid geen bekoring had: Rembrandt en Frans Hals. De eerste had, gedurende korten



Afb. 113. F. Bol 1668. Regentessen van het Amsterdamsch Leprozenhuis. Raadhuis, Amsterdam.

tijd, bewegelijkheid nagestreefd en in eigen, levendige vormen uitgebeeld. Maar hij was daarvan teruggekomen en in de grootsche schilderwijze der beide regentengroepen, die hij op later leeftijd nog schilderde, is daarvan geen spoor meer te ontdekken. Helaas rest ons van een van deze schilderijen, de Anatomie van Dr. Deyman, geschilderd in 1656, slechts een fragment, in het Rijksmuseum bewaard. Dit museum bezit gelukkigerwijs ook 's meesters schets der compositie, waaruit blijkt, dat Rembrandt een groep heeft afgebeeld in gespannen aandacht, geschaard rond het in het sterkst verkort

geziene lijk met weggesneden buikholte en geopenden schedel. De eenige portretgestalte, die bewaard is gebleven, houdt het weggenomen schedeldek in de hand. Deze figuur toont ons, op wat magistrale wijze het geheel was behandeld.

In uitstekenden toestand daarentegen en als 't ware herboren sinds zij in 1929 van de vuile vernislagen is ontdaan, vertoont zich aan ons oog de groep der Staalmeesters, die niemand aarzelen zal het toppunt te noemen van al hetgeen er ooit aan groepen aan tafel is geschilderd (afbb. 2 en 115).

Afb. 114. Nic. Maes 1680. Regenten van het Amsterdamsch Chirurgijnsgild. Rijksmuseum.

'Java en de Staalmeesters zijn eigenlijk onze twee beste aanbevelingsbrieven'. Deze uitspraak van Busken Huet in diens Land van Rembrand is nog steeds even treffend juist.

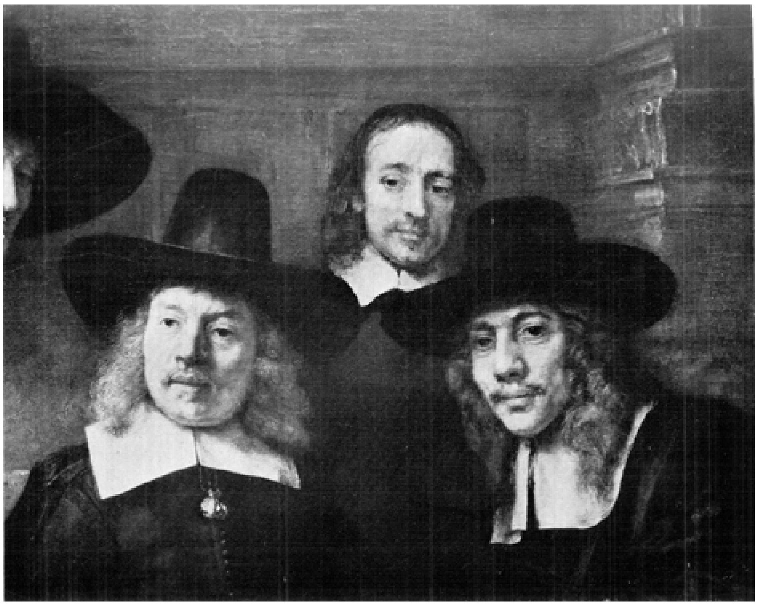
Toen onze grootmeester in 1662 de Waardijns van Lakenen schilderde, waren anderen dan hij de gevierde portrettisten der regenten. Rembrandt immers was niet mee gaan doen aan de nieuwe manier; hij was integendeel eenvoudiger, breeder geworden. Schijnbaar spelenderwijs ontwierp hij de ongezochte compositie der vier gehoede mannen met den iets verkleinden bediende met 't kalotje. Het kleine vertrek met zijn eenvoudige maar suggestieve ruimtewerking schept een zonnige atmosfeer rond de afgebeelden,

die niet alleen ontzag inboezemen als groep van een rechtschapen bestuur, maar ook ieder op zichzelf indruk maken als sterk uiteenloopende karakters. Wij zullen op dit schilderij terug komen in het tiende hoofdstuk en het dan beschouwen in het kader van Rembrandt's kunstontwikkeling.

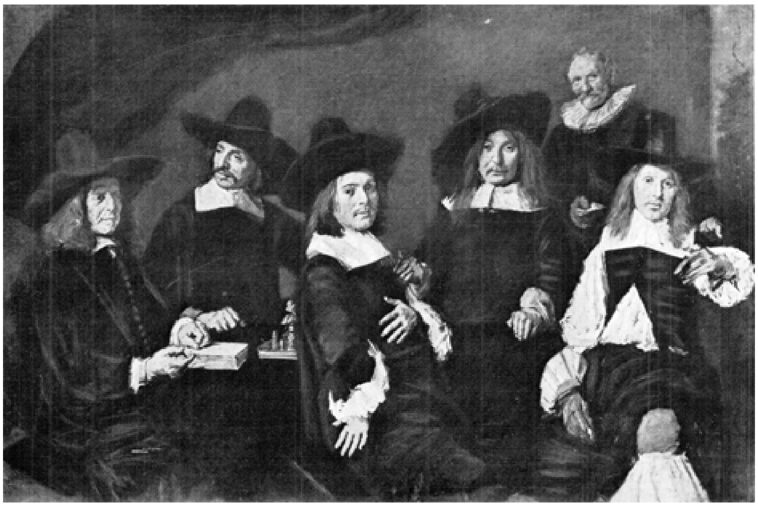
Ook de oudere, de tweede der grooten, Frans Hals, bekeerde zich niet tot den zwier, die na 1660 hier zijn intrede deed. Nadat hij in 1641 voor het eerst een regentenstuk had geschilderd, zette hij zich in 1664, op ongeveer vierentachtig-jarigen leeftijd, tot het maken van twee doeken, de vijf regenten van het Oude Mannenhuis te Haarlem, met den vader (afb. 116) en de vier regentessen van het Oude Vrouwenhuis, met de moeder (afb. 117). Aan de samenstelling ziet men, dat hij de moeilijkheden, die de Amsterdammers hadden doorgemaakt, niet heeft gekend en dat hij niet op dieptewerking en lichtwerking componeert. Maar des te verbluffender is hij in den toets. In raakheid, d.w.z. in beknoptheid van zich uit te drukken overtreft hij hier al zijn vroeger werk. Daarom meent ‘men’, dat de schilderijen onvoltooid zijn of dat Hals' gezichtsvermogen was achteruitgegaan. Maar hij zag dan toch nog maar genoeg om met weinige toetsen de karakters dier oude dames vlijmscherp te markeeren en de tegenstelling van de precieuse regentessen en de meer levenslustige heeren tot uitdrukking te brengen. In zijn dunvloeiende, breede, ietwat hoekige verfbehandeling was er slechts één geweest, die hem op zijde had gestreefd: Velazquez (1599-1660), wiens werk hij nooit gezien kan hebben en van wiens bestaan hij amper zal hebben geweten. Velazquez en Hals vertoonen - de Hollander meer openlijk dan de Spanjaard - het eerst de opvattingen van techniek en vlakbehandeling, die zich pas eenige eeuwen later in de Fransche schilderkunst, met name in het werk van Manet, tot een bijzondere uiting zouden ontplooien. Maar ook Manet heeft de roode knie van Hals' meest rechtschen regent (om slechts dit verrukkelijke detail te noemen) niet overtroffen.

In karakter-variatie winnen Hals' Regentessen het van de Regenten. In het midden staat de presidente, de minst oude, in de kracht van haar leven nog. Zij is de‘best gesitueerde’. Naast haar, eveneens achter de tafel, een heel wat ouder, humeurig, streng medelid, waarnaast links in den hoek de vrij gemoedelijke penningmeesteres, geld tellend en tegelijkertijd ostentatief met de rechterhand om meer vragend. De secretaresse is de rustigste en meest krasse ondanks haar leeftijd. Achter haar ziet men de al even voortreffelijk getypeerde serviele binnenmoeder.

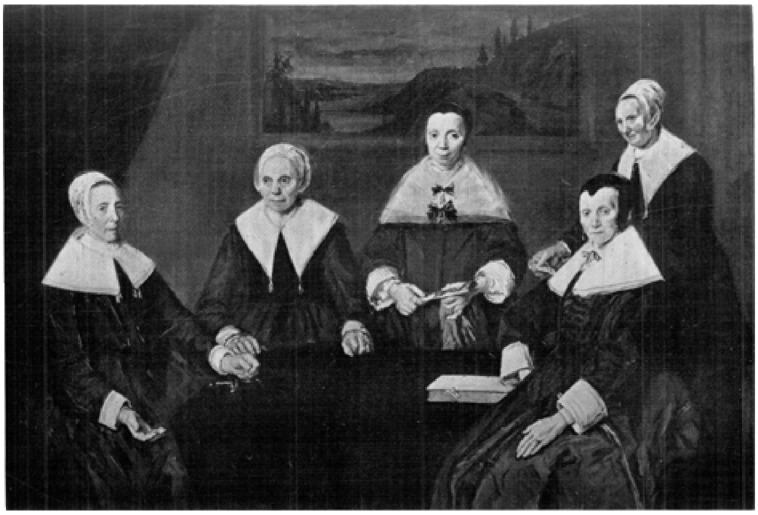
Aldus getuigden dan, terwijl de tijden veranderden, de laatste groepen aan tafel van Rembrandt en Hals nog van de onvolprezen grootheid van dezen tak onzer schilderkunst.



Afb. 115. Rembrandt. Detail uit De Staalmeesters, 1662. Rijksmuseum.



Afb. 116. Frans Hals 1664. Regenten van het Oudemannenhuis te Haarlem. Frans Hals Museum.



Afb. 117. Frans Hals 1664. Regentessen van het Oudemannenhuis te Haarlem. Frans Hals Museum.

Wij willen thans nog de schuttersstoeten bespreken, d.w.z. de afbeeldingen van opgestelde of marcheerende gewapende burgers, een soort van portretgroepen die bij de schutterijen meer nog dan de maaltijden het geliefkoosde onderwerp waren. De Amsterdammers waren er reeds in de 16e eeuw mee begonnen. De groepeering is steeds buitengewoon moeilijk geweest, omdat doorgaans de ruimte op het paneel of doek niet toereikend was voor het aantal bestelde beeltenissen. Met name was dit het geval met de groepen, die niet ten voeten uit werden geschilderd. Wij zien dan de schilders in 't eerst de schutters verdeelen over twee rijen van trapsgewijs boven elkaar geplaatste portretten. Als voorbeeld moge dienen Aert Pietersz.' korporaalschap van Kapitein Jan de Bisschop, van 1599 (afb. 118, Rijksmuseum). Het volgend stadium der ontwikkeling is, dat de schilders hetzij door het formeeren van afzonderlijke groepjes, hetzij

Afb. 118. Aert Pietersz. 1599. Korporaalschap van Kapitein J. de Bisschop. Rijksmuseum.

door onderbrekingen met lansen of spontons, eenige accenten aanbrengen om de eentonigheid te breken[295)]. Maar de opgaven waren door de vaak zeer langgerekte en weinig hooge formaten dusdanig ondankbaar, dat er weinig eer viel te behalen aan de groepeering en het totaal-effect. De individueele behandeling van elk portret afzonderlijk bleef daardoor in deze soort van groepen nog steeds het hoofddoel.

Teekenend voor de moeilijkheid is, dat de schutters zich in 1616 tot een romanist wenden (Aert Pietersz. was in 1612 gestorven) en aan een kunstenaar van elders, den beroemden Utrechtenaar Paulus Moreelse, het schilderen opdragen van het korporaalschap van Jacob Hoynck (Rijksmuseum, 169 × 333 cM.). Het resultaat was een flets en geheel onbevredigend geheel van twee groepen op één doek, met 9 portretten vóór en 5 achter een balustrade. Het is bij dezen eenen schuttersstoet van Moreelse gebleven.

Ook voor de Haarlemsche schilders waren de kniestukken van schutters

op een rijtje wel de lastigste. Zelfs Frans Hals kon van zijn officieren en onderofficieren van den St. Jorisdoelen, van 1639 (afb. 119) geen bevredigende groep maken, bij gebrek aan ruimte. Hij plaatst van de 19 portretten 12 op den voorgrond, twee aan twee, telkens één vooraan en één meer naar achter. Ten einde de overige 7, waaronder hijzelf, te kunnen plaatsen, ontwerpt hij een trap of oprit. Dat Hals ondanks een dusdanige noodcompositie toch een meesterwerk schiep, is waarlijk uitsluitend te danken aan zijn geniale koloristische vondsten en aan de markante levendigheid van elk portret op zichzelf.

Hendrick Pot (± 1585-1657) had negen jaar vroeger een zeer handige compositie bedacht in zijn groep officieren van de schutterij der Haarlemsche Cluveniers, van 1630 (Frans Hals Museum)[296)]. Hij was er zich blijkbaar wél van bewust, dat hij geen Frans Hals was en componeerde daarom geheel anders. Desniettemin is hij sterker dan eenige andere portretschilder in den ban van Hals' kleurigheid. Hij tracht die na te volgen door de schutter-officieren-groep te plaatsen vlak vóór een deel van den lichtrooden baksteen-gevel van den Cluveniers-doelen, waarvan zij de trappen afdalen. Het is een levendige groep, met frissche, blozende koppen, glanzend witte kragen, schitterende sjerpen en blinkende wapens. De schilderij is technisch knap, vol temperament indien men ze vergelijkt met het werk van Van der Helst, maar toch ál te verstandelijk zoodra men aan Hals denkt. Het geheel is koel ondanks zijn kleurigheid.

De opgaaf, waarvoor Thomas de Keyser in 1633 te Amsterdam werd gesteld, was een der meest ondankbare, die een schilder kunnen geworden. Op een doek van 198 bij 604 cM. (afb. 120) moest hij niet minder dan 21 levensgroote kniestukken schilderen. Hij vond een oplossing, die waarlijk bevredigend mag heeten: twee groepen van zittende figuren schoof hij naar voren, en links en rechts daarvan twee groepen elk van twee licht gekleede staande figuren. De overigen liet hij iets meer naar achteren staan. Bovendien onderbrak hij den stoet rhythmisch door de vertikalen van het vaandel, enkele pieken en een hellebaard. De rest vond hij in de kleur. Voorwaar, hij heeft ervan gemaakt wat ervan te maken was. Waar ten slotte voor hem als kunstenaar slechts de portretten-op-zichzelf overbleven als het eenige, waarin hij zich geheel kon geven, verwondert het ons niet, dat juist in deze groep zoo menige treffende kop valt waar te nemen.

De ondankbare formaten dier Amsterdamsche doeken zijn vermoedelijk het gevolg van de gesteldheid der doelenvertrekken. Voor kniestukken op één rij had men ongeveer een hoogte van 175 cM. noodig, zoowel in Haarlem als in Amsterdam, Den Haag en Leiden; voor twee rijen boven elkaar ongeveer twee meter. Maar de lengte is, den Ravesteyn in Den Haag uit-

Afb. 119. Frans Hals 1639. Officieren en Onderofficieren van den St. Jorisdoelen te Haarlem.
Frans Hals Museum.

gezonderd (173 × 467 cM.) nooit zóó ongeproportionneerd als bij de genoemde Amsterdamsche doeken, die blijkbaar als friezen zijn gedacht.

Ook Elias vielen dergelijke opdrachten ten deel, 1630 en 1639, waartusschen de schier eindelooze Schuttersmaaltijd van 1632 valt, met 24 portretten op een doek van 531 cM. lengte. Hij trachtte zijn composities te verlevendigen door het verwerken van enkele aan Hals ontleende motieven en kleuren.

Terwijl dus het schilderen van de genoemde soorten van schuttersgroepen aan de Amsterdamsche kunstenaars weinig bevrediging kon schenken op het punt der compositie, vonden deze gelukkig in een reeks van andere opdrachten een terrein, waarop de schutterschildering tot groote ontplooiing kon komen: nl. de levensgroote stoeten ten voeten uit. Wat al mogelijkheden deden zich hier niet voor? Hoe moeilijk was zulk een opdracht,

Afb. 120. Th. de Keyser 1633. Korporaalschap van Kapitein Jacob Symonsz. de Vries. Rijksmuseum.

maar tevens hoe animeerend! Want hier werden problemen van beweging en levendigheid gesteld, die noch de groep aan tafel, noch het staand kniestuk bood.

De stoet ten voeten uit is van meet af aan een specifiek Amsterdamsch gegeven geweest en is dit gebleven. In andere steden worden afbeeldingen van groepen van staande of marcheerende schutters slechts tot de knieën uitgebeeld en wanneer men later een enkele maal een groep ten voeten uit schildert, doet men dit in navolging van de Amsterdamsche manier.

Voor het probleem van zulk een schuttersstoet in rust had Cornelis Ketel in 1588 het eerst een oplossing gevonden (afb. 23). Zijn korporaalschap van kapitein Rosecrans is niet alleen een zeer opmerkelijk maar tevens een indrukwekkend begin. De voordracht is zeer realistisch, onder koel licht. Vóór een poortgebouw staat de kapitein met zijn mannen, een combinatie van verschillend gewapende en gekleede gestalten, staande in de toen als martiaal geldende houdingen. De schilder groepeerde ze op handige maar

niet vlotte wijze. Vooral het stakige in de beengroepen heeft hij niet geheel kunnen vermijden[297)].

De tweede mijlpaal in de ontwikkeling van deze soort groepen is het korporaalschap van kapitein Allaert Cloeck door Thomas de Keyser, 1632 (afb. 91). Terwijl bij Ketel de vloer oploopt, daalt deze bij de Keyser af: de hoofdpersonen staan het hoogst, de overigen vrij ver naar achter en lager. Dat zij gedrongener staan dan bij Ketel is blijkbaar het gevolg van de noodzakelijkheid om zóóvele personen op een doek van bepaalde grootte te brengen, hetgeen op zichzelf reeds den schilder kan hebben gebracht tot de vondst van groote en kleine figuren en hetgeen ook de groote borstbeeldportretten links en rechts bovenaan motiveert. De gestalten zijn in rustige standen gehouden, de blikken sterk op den beschouwer gericht. De belichting is warm, maar niet sterk, het koloriet gedempt. Door schaduwwerking en opeendringen van vormen is menige moeilijkheid in het been-probleem uit den weg geruimd.

De Keyser's compositie kan min of meer gelden als een voorlooper van Rembrandt's Nachtwacht. Wij willen hier dit wonderwerk (afbb. 121 en 122) slechts behandelen in zijn verhouding tot de schuttersstoeten in 't algemeen. De beteekenis van de Nachtwacht in de ontwikkeling van Rembrandt's kunst komt in het tiende hoofdstuk ter sprake.

Gelijk Thomas de Keyser bracht Rembrandt in zijn korporaalschap de hoofdgroep sterk naar voren, zoodat hetgeen daaromheen staat terugwijkt. Evenwel: ook in de beide hoeken, dus tegen de lijst aan, plaatste Rembrandt figuren die naar voren komen. De groepeering gaat zeer diep terug en onze fantazie ziet achter den opdringenden drom van schutters nog anderen door de poort op den achtergrond opdoemen en van rechts aankomen. Door de hand van den kapitein naar voren buiten de schilderij te doen uitsteken[298)] evenals de partisaan van den luitenant en sommige pieken zoowel als het vaandel, betrekt de schilder ook de ruimte vóór het doek - en daarmede den beschouwer - in hetgeen zich in de schilderij afspeelt. Eindelijk is door sterke licht- en schaduw-contrasten het plastisch effect zeer versterkt en alle kans op stakigheid der been-partijen algeheel te niet gedaan. Ook coloristisch is, door sterke tegenstellingen van meest gebroken kleuren, veel meer bereikt dan door Rembrandt's voorgangers. Alle streven is geconcentreerd op het bereiken van schilderachtige harmonie en levendige bewegelijkheid. Hierdoor kon aan een der fundamenteele eischen onzer portretgroep, het equivalente der koppen, niet worden voldaan. Behalve de kapitein en de luitenant komen slechts weinig portretten als zoodanig tot hun recht[299)].

Men heeft den schilder deze negatieve eigenschap der Nachtwacht weldra

verweten. Wanneer in 1678 Rembrandt's leerling Samuel van Hoogstraten in dichtmaat leeraart: 'Breng yder werkstuk, zoo 't behoort, Slechts enkel en eenweezigh voort,' dan vervolgt hij: 'Rembrant heeft dit in zijn stuk op de Doele tot Amsterdam zeer wel, maar na veeler gevoelen al te veel, waergenomen, maekende meer werks van het groote beelt zijner verkiezing als van de bijzondere afbeeltsels, die hem waren aenbesteet'[300)]. 'Echter - zoo gaat hij voort - zal dat zelve werk, hoe berispelijk, na mijn gevoelen al zijn meedestrevers verdueren, zijnde zoo schilderachtich van gedachten, zoo zwierich van sprong, en zoo krachtich, dat, nae zommiger gevoelen, al d'andere stukken daer als kaerteblaren nevens staan.'

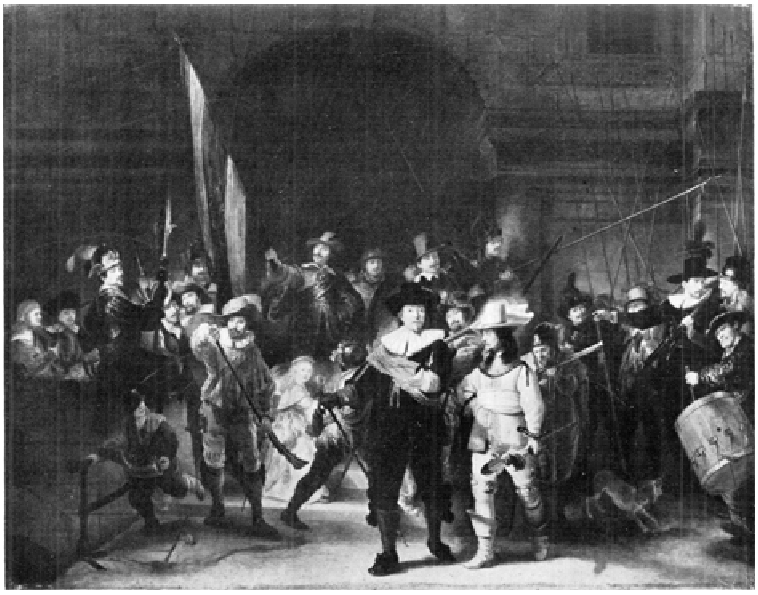
Rembrandt's korporaalschap van kapitein Banning Cocq en luitenant Willem van Ruytenburch[301)] verbeeldt het oogenblik, waarop de kapitein zijnen luitenant met ostentatief gebaar last geeft, 'om syn Compaignie Burgers te doen marcheren'[302)]. Achter en rond het tweetal, waarvan Cocq in warm zwart is gekleed en Ruytenburch in lichtend saffraangeel, doemen de schutters op uit een groote poort: de vaandrig, piekeniers, een trommelslager, een musketier, die zijn geweer afvuurt en een ander die het laadt. Vooruit links loopt een kruitjongetje en dwars door den roezigen troep ziet men twee kleine meisjes gaan, waarvan er een een dooden haan (met de 'klauw' der 'klauweniers') aan den gordel draagt. Links keken op het thans afgesneden gedeelte twee mannen en een kind toe (afb. 122)[303)].

Dit meest omvangrijke van Rembrandt's schilderijen, dat 34 figuren telt, is tevens een der grootste schutterstukken. Het is het meest briljante en levendigste van alle. Door de tooverachtige lichtwerking zoowel als door de roezige bewegelijkheid en de zeer groote diepte der compositie overtreft het verre al hetgeen eraan voorafgaat. Rembrandt toont zich hier, veel sterker dan in zijn Anatomische Les, den schilder voor wien de dramatische kracht en het picturaal effect der groep zwaarder wegen dan de portretten-op-zichzelf. Zijn doel was bovenal het uitbeelden van het roezige en pralende van den uitrukkenden stoet en het geven van de tegenstelling der sombere poort met haar fantastische schaduwen tegen de wondere tinteling en schittering der gestalten in de felheid van den zonnigen dag. Hij dramatiseerde de werkelijkheid en dompelde haar in een sfeer van geheimzinnigheid, waardoor het geheel werd hetgeen Fromentin eens heeft genoemd 'la transfiguration des choses', in tegenstelling tot hunne 'imitation littérale'.

Rembrandt's compositie is veel gecompliceerder dan die zijner voorgangers. Al moge hij leering getrokken hebben uit de Keyser's Korporaalschap van Allaert Cloeck en uit den Italiaanschen en Vlaamschen barok, toch is zijn vorm geheel nieuw[304)].

De Nachtwacht staat niet alleen ver van maar ook hoog boven al hetgeen

Afb. 121. Rembrandt 1642. Korporaalschap van Kapitein Frans Banning Cocq (de Nachtwacht). Rijksmuseum.



Afb. 122. Gerrit Lundens (1622-na 1677). Copie naar Rembrandt's Nachtwacht in onverminkten toestand. Londen.

onze schutterschildering heeft tot stand gebracht. Zelfs wanneer men dit korporaalschap vergelijkt met Hals' schutterstukken, dan blijkt Rembrandt's werk in tegenstelling tot deze in wezen vlotte, geniale uitingen van een luchtigen geest een grootsche overwinning, na lange voorbereiding en moeitevollen strijd bevochten door een machtig dramaticus, die uit een aan praalzucht ontsproten opdracht een fantastisch vizioen wist te scheppen, dat ons niet door de werkelijkheids-uitbeelding het meeste boeit, maar door het mysterie zijner feestelijke schoonheid.

Naast de Nachtwacht (waarop wij, gelijk gezegd, in het tiende hoofdstuk terugkomen in verband met Rembrandt's kunstontwikkeling) valt nog een tweede stoet te noemen, die als kunstwerk zeer zeker de mindere is van Rembrandt's meesterwerk, maar die als consequente oplossing van het gestelde probleem voortreffelijk mag heeten. Wij bedoelen het Korporaalschap van Kapitein Roelof Bicker, door den zesentwintigjarigen Bartholomeus van der Helst (1639, Rijksmuseum, afb. 88). Het langgerekte formaat (235 × 750 cM.) vraagt vrijwel om een langs den beschouwer heen trekkenden optocht. De schilder behandelt zijn gegeven als een fries. Hij laat de gebeurtenis zich geheel afspelen ‘vóór op 't tooneel’ en verdeelt zijn portrettenreeks in tweeën: een staande stoet links, die afkomt op een rechts meerendeels in zittende houding wachtende groep, geposteerd vóór de brouwerij de Haen. De vaandrig is opgestaan om de aankomenden, aan wier hoofd de zeer deftige kapitein staat, te begroeten[305].

Het doek vertoont de groep in zeer heldere, doch koele belichting. De samenstelling der costuum-kleuren is met groote zorg en veel smaak geschied, b.v. zalmrood tegen zilvergrijs. Nergens heerscht veel beweging: er is veeleer gestreefd naar het minimaal uitdrukken van elke handeling. De gelijkwaardigheid van de portretten is volmaakt ‘naer den eysch’. De meeste afgebeelden ziet men ten voeten uit.

Deze stoet is derhalve in opzet en uitvoering geheel het tegenovergestelde van Rembrandt's korporaalschap[306], maar is in zijn soort eveneens een hoogtepunt der bij Ketel begonnen ontwikkeling. De knappe doch nuchtere van der Helst schijnt er zijn eer in te hebben gesteld om, zich in alle opzichten aan de bedoelingen en het ceremonieel der schutterschildering bindend, een volgens die regels perfect gecomponeerden schuttersstoet-tenvoeten-uit af te leveren. Hooger gingen zijn aspiraties niet.

Hoe toont van der Helst hier zijn algeheel gemis aan dramatische verlangens! Bijna zonder handeling noch geluid verzamelt zich de groep. De aantredenden trekken schier schuifelend langs ons heen. De stoet komt niet op ons af, gelijk die op Rembrandt's korporaalschap, die u in zijn roezigheid

onder den voet dreigt te loopen en den weg vóór zich vrij wenscht. Rembrandt verbrak in zijn Nachtwacht de kluisters. Geen wonder, dat hem in later jaren wordt verweten, dat hij 'zich aan geen grond en snoer van regels bindt, maar alles uit zich zelf te weeten onderwindt'[307].

Hoe moeilijk het was, een groote staande groep ten voeten uit in langgerekt formaat (209 × 429 cM.) te componeeren, had kort tevoren (1633-'37) Frans Hals ondervonden in de bekende Magere Compagnie (korporaalschap van kapitein Reael, Rijksmuseum), uit wier compositie van der Helst in menig opzicht leering heeft getrokken.

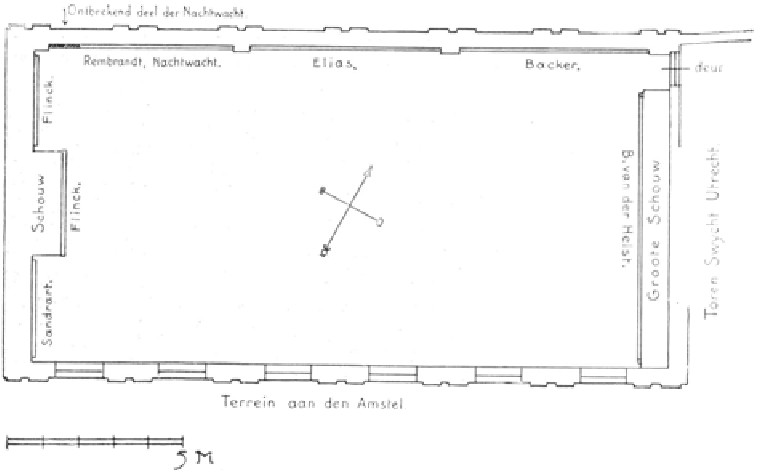
Het feit, dat de Heeren van den Voetboogdoelen een niet-Amsterdammer aanzochten, hen te schilderen, is zonder twijfel het gevolg van het succes van Hals' Haarlemsche schuttersgroepen[308]. Misschien is het tevens een gevolg van niet algeheele voldaanheid met hetgeen door de Amsterdamsche kunstenaars was gepresteerd, met name door Thomas de Keyser in zijn als gegeven zeer ondankbaar korporaalschap van kapitein Cloeck (afb. 91), in 1632 voor denzelfden doelen geschilderd.

In 1633 dan aanvaardde Frans Hals de opdracht voor het korporaalschap-Reael als groep ten voeten uit, terwijl hij schuttersgroepen nooit anders had geschilderd dan als kniestukken. Wij weten niet of den ongeveer 53-jarigen meester de ware lust ontbrak dan wel of hij niet zag ontstaan hetgeen hij zich had voorgesteld. Hoe het zij, hij was er niet toe te bewegen, het doek te voltooien. Dreigementen, mondeling en per brief, hadden geen uitwerking: Hals volhardde bij zijn bezwaren en uitvluchten[309]. Het eind van de geschiedenis was, dat men Pieter Codde verzocht, het werk te voltooien. Deze heeft vooral in de rechter helft gewerkt, waarschijnlijk volgens Hals' reeds schetsmatig getraceerde groepeering. Hals zelf heeft blijkbaar het linker gedeelte nagenoeg voltooid, met name den verrukkelijk geschilderden vaandrig en de levendig discussieerende zittende heeren. In het vermijden van de stakigheid in de kuitebeenen op de rechterhelft der schilderij school de groote moeilijkheid. Kon Hals daar niet uitkomen en is dit de feitelijke oorzaak van zijn weigering geweest? Wie zal het zeggen? Zooveel is zeker, dat deze partij van het korporaalschap minder goed is geslaagd en dat de langgerekte figuren van dit gedeelte den naam 'Magere Compagnie' deden ontstaan, waarin wel op bijzonder rake wijze is uitgedrukt welke fout de groep aankleeft.

Tegelijk met de Nachtwacht en van der Helst's korporaalschap van kapitein Bicker ontstonden nog eenige andere zeer groote schuttersstoeten, die samen met deze in één groote ruimte werden geplaatst (afb. 123). In 1642 was

nl. de groote nieuwe feestzaal van den Amsterdamschen kloveniersdoelen voltooid. Deze zaal bevond zich op de verdieping van het doelengebouw, aan den waterkant naast den toren Swyght Utrecht en dus ter plaatse waar thans Bracks Doelenhotel staat. Wij bezitten behalve tal van afbeeldingen van het uiterlijk van dezen doelen[310] ook een oude beschrijving der zaal[311] alsmede een prent, waarop men, zeer schetsmatig, een deel der schutterstukken aan de wanden ziet[312].

Toen in September 1638 de stad Amsterdam gedurende eenige dagen de



Afb. 123. Kloveniersdoelen te Amsterdam. Reconstructie-proeve van het grondplan der nieuwe zaal, door Dr. J.J. de Gelder.

Koningin-Weduwe van Frankrijk Maria de Medicis als gast ontving en met groote feestelijkheden eerde, deed die koninklijke gast hare intrede binnen de stad langs eerewachten, gevormd door de schuttersvendels.

Ter herinnering daaraan werd een reeks van korporaalschappen besteld ter versiering van de groote zaal van de ‘Kloveniers Doelen, zeer cierlyck van nieuws gebouwt’[313]. Hoogstwaarschijnlijk dateeren de opdrachten voor alle voor de zaal bestemde schilderijen van 1638 of 1639. Het eerste doek der reeks, het korporaalschap van Cornelis Bicker, door den Frankforter schilder Sandrart (1606-1688), die een leerling was van Honthorst, werd reeds in 1640 voltooid. De groep (afb. 124) is geschaard rond

het marmeren borstbeeld van Maria de Medicis. In 1639 begon de jeugdige van der Helst het reeds boven besproken korporaalschap van Andries Bicker (afb. 88), dat hij vermoedelijk in 1643 voltooide, waarna het boven de langste der beide schouwen werd geplaatst. In 1642 waren inmiddels geplaatst: het korporaalschap van Banning Cocq door Rembrandt (afb. 121), dat van Kapitein

Afb. 124. J.v. Sandrart 1640. Korporaalschap van Corn. Bicker. Rijksmuseum.

Vlooswyck door Elias (afb. 125) en dat van Cornelis de Graeff door Jacob Backer (afb. 126). Het korporaalschap van Kapitein Albert Bas door G. Flinck (afb. 127) kwam in 1643 gereed[314)], nadat deze schilder een jaar te voren de vier Doelheeren der Kloveniers (afb. 128) als schoorsteenstuk voor dezelfde zaal had voltooid[315)].

Het schijnt wel, dat de verschillende stoeten de schutters voorstellen terwijl zij zich opmaken tot de ontvangst van de Koningin-Weduwe of terwijl zij reeds daarvoor staan opgesteld.

Op den van der Helst (afb. 88) ontmoeten de twee gedeelten der groep elkander vóór de brouwerij de Haen. De vaandrig was de zoon van den brouwer en misschien is het oogenblik afgebeeld dat men zich daar verzamelde om dan met het vaandel naar de vastgestelde plaats te gaan.[316)].

De Elias (afb. 125) verbeeldt de schutters, opgesteld ter ontvangst op den Singel, vermoedelijk vóór de brouwerij de Zwaen. Den Jan Roodenpoortstoren ziet men in het verschiet[317)]. Welke verzamelplaats der schutters op

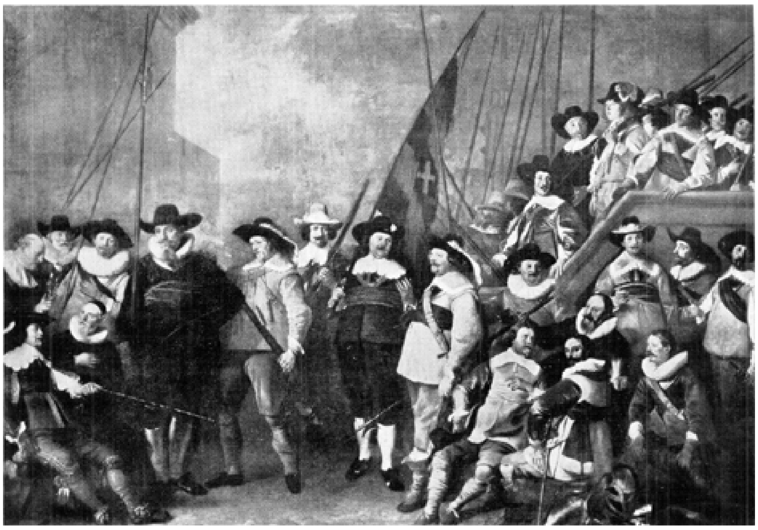
den Backer is afgebeeld, is evenmin met zekerheid bekend als de plek, waar het oprukken van Banning Cocq's compagnie plaats heeft[318]. Wat den Flinck en den Sandrart betreft is het zeer waarschijnlijk, dat het formaat en de decoratieve functie ter weerszijden der schouw tegenover den ingang der zaal het onmogelijk maakten, bepaalde plaatsen af te beelden.

Door de prijzenswaardige bemoeiingen van den tegenwoordigen Hoofddirecteur van 's Rijksmuseum Dr. F. Schmidt Degener hangen al deze schilderijen thans in de Nachtwachtzaal van 's Rijksmuseum bijeen. Ter verduidelijking van de oorspronkelijke plaatsing moge de hierbij afgebeelde

Afb. 125. N. Elias 1642. Korporaalschap van Kapitein Vlooswyck. Rijksmuseum.

plattegrond (afb. 123) dienen, dien wij danken aan Dr. J.J. de Gelder. De oorspronkelijke afmetingen zijn gereconstrueerd zoo nauwkeurig als dit met de beschikbare gegevens mogelijk is.

De zaal was vermoedelijk ruim 18 M. lang en 9 M. breed. De ramen waren naar het Zuid-Oosten, de ingang lag aan de zijde van den toren Swyght Utrecht. Binnenkomende ontwaarde men in 't midden de schouw met Flinck's Doelheeren, links en rechts geflankeerd door Sandrart's en Flinck's korporaalschappen. Aan den wand tegenover de ramen hing in het midden de Elias, 5¼ Meter breed, ter weerszijden geflankeerd door twee slechts iets kleinere doeken, elk bijna 5 Meter breed: Rembrandt's



Afb. 126. Jacob Backer 1642. Korporaalschap van Kapitein Cornelis de Graeff. Rijksmuseum.

korporaalschap en dat van Kapitein Cornelis de Graeff door Jacob Backer. Liep men de zaal een eindweegs in en keerde men zich om, dan zag men boven de groote schouw van der Helst's korporaalschap van Roelof Bicker.

Het zou ons, ware dit interieur aldus bewaard gebleven, moeite kosten,

Afb. 127. G. Flinck 1643. Korporaalschap Albert Bas. Rijksmuseum.

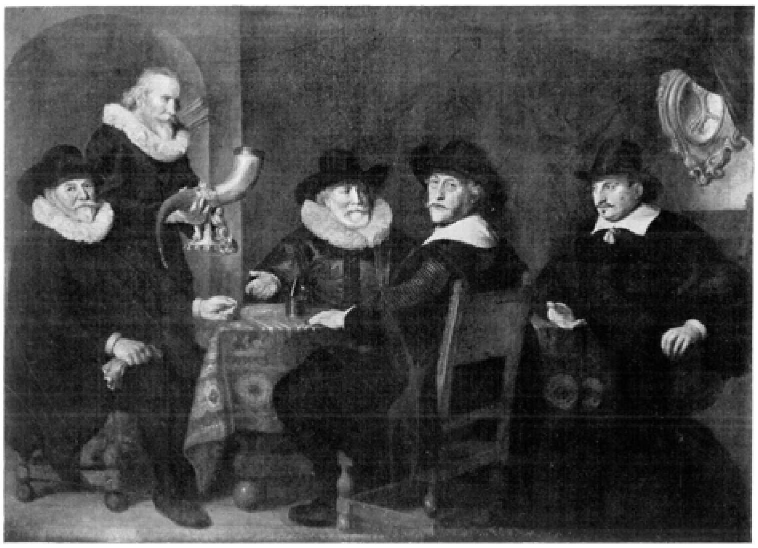
er veel van te genieten. Immers Rembrandt's meesterwerk bevond zich tegenover de ramen geheel in den hoek, gedeeltelijk zelfs in de schaduw van de schouw, en de hoofdfiguren van zijn stoet marcheerden deze schouw tegemoet! De Elias ernaast, die een langgerekte, eentonige, eenigszins door slapte bevangen groep schutters weergeeft, waarvan de een vrijwel op den ander gelijkt, was voor den Rembrandt al evenmin een goede buur als te anderer zijde de Flinck naast den schoorsteenmantel. Slechts de van der Helst maakte op zijn oorspronkelijke plaats een goed effect.

Dat Rembrandt's korporaalschap, niettegenstaande de ongelukkige plaatsing, in levendigheid de andere stoeten verre overtrof, blijkt wel het duidelijkst uit de reeds door ons aangehaalde uiting van Hoogstraten, dat de overige schilderijen ‘als kaerteblaren’ ernaast stonden.

Inderdaad, heel de rest is zwak en bedeesd, vergeleken met de roezige kleurige bewegelijkheid van Rembrandt's onvergetelijk korporaalschap, en wij kunnen den omstandigheden niet dankbaar genoeg zijn, die er toe heb-

ben geleid, dat dit doek niet meer ter plaatse hangt. Trouwens, wie zou zich deze doelenzaal als geheel terug wenschen? Was zij niet een toonbeeld van den zwaksten kant onzer schilderkunst, van ons gebrek aan recht begrip van het monumentaal-decoratieve? Wij behoeven slechts te denken aan hetgeen Italië en Frankrijk in dit opzicht presteerden om ten duidelijkste te beseffen, dat de portrettenstoeten in de Doelenzaal der Kloveniers als binnendecoratie een mislukking waren.

Was er dan geen gemeenschappelijk overleg gepleegd met en door de



Afb. 128. G. Flinck 1642. De Overlieden der Kloveniers te Amsterdam. Rijksmuseum.

schilders? Was er geen schetsontwerp gemaakt? Wij weten het niet. Van een tot in details omschreven bestek, waaraan zij zich moesten houden, gelijk dit eenige jaren later het geval zou zijn bij de beschildering van het Huis ten Bosch, was vermoedelijk geen sprake. Het eenige wat men mag aannemen is, dat enkele hoofdzaken van te voren zijn vastgesteld en dat elk zijn schets heeft ingeleverd volgens een algemeen situatieplan. Voor het overige schijnt men de schilders vrij te hebben gelaten. Sandrart en Flinck hebben bij het ontwerpen van hun korporaalschappen rekening gehouden met de omstandigheid, dat die doeken elkaars tegenhangers zouden worden.

De groepeering van beide stukken is althans met het oog daarop samengesteld. Koloristisch evenwel houden zij elkaar niet in evenwicht, maar hebben dit ter plaatse misschien wel gedaan. De Flinck is zeer licht gehouden, omdat hij in den donkersten hoek zou komen, de Sandrart vrij donker omdat hij het sterkste licht kreeg.

Het is mogelijk, dat aan Rembrandt en aan Backer verzocht was, aan de buitenkanten van hun doek eenige figuren op een verhoogd plan te schilderen, waardoor de groepeering tegen de hoeken der zaal iets hooger zou oploopen en dus de reeks der drie tegenover de ramen geplaatste doeken aan weerskanten een stevige afsluiting zou verkrijgen. Op den Backer althans is deze bedoeling duidelijk te zien: op een apart niveau staan zes portretten. Op de Nachtwacht heeft Rembrandt eveneens iets dergelijks gedaan: hij laat een hellebaardier zich neerzetten op de leuning en plaatst achter dezen nog enkele nevengestalten[319)]. Dat men voor de schuttersgestalten een gemeenschappelijke gemiddelde figuurhoogte had vastgesteld, kan men slechts vermoeden. Hoe het zij, het resultaat is slechts geweest, dat elk der kunstenaars levensgroote gestalten heeft geschilderd, op zulk een individueele manier evenwel, dat die van Elias het kleinst en die van Backer het grootst lijken.

Dat de schilders elkanders werk in wording hebben gezien, is waarschijnlijk. Wat van der Helst betreft, kan zelfs vrij stellig worden gezegd, dat hij zoowel Elias' als Rembrandt's compositie heeft gekend, hetzij de geteekende ontwerpen, hetzij de doeken in aanleg.

Wij willen hier de korporaalschappen van Flinck, Backer, Sandrart en den toen reeds 52-jarigen Elias niet nader beschrijven. Groote meesterwerken zijn het niet: de Elias en de Sandrart zijn zelfs van weinig beteekenis. De Flinck lijdt onder de bezwaren die het componeeren meebracht, maar vertoont menige aantrekkelijke partij. De Backer is, na den Rembrandt en den van der Helst, het belangrijkste stuk, luchtig van compositie en atmosfeer, aangenaam in de houdingen en vol pittige portretkoppen.

Wij weten niet, of het naar het voorbeeld van den Kloveniersdoelen is geweest dat de heeren van den Voetboogdoelen besloten, allengs hun Oude Sael eveneens met groote doeken te versieren. Hoe het zij, reeds in 1645 voltooide Elias voor hen het korporaalschap van Kapitein Jacob Rogh, terwijl de vrede van Munster aanleiding gaf om voor de schouw van der Helst's Schuttersmaaltijd te bestellen en om voor den wand daartegenover door Flinck te doen schilderen het corporaalschap van Kapitein Jan Huydecoper, dat het vieren van den vrede met vreugdeschoten en brandende teertonnen voorstelt.

Afb. 129. G. Flinck 1648. Schuttersfeest bij den Vrede van Munster. Rijksmuseum.

Flinck's 1648 gedateerde korporaalschap van Jan Huydecoper (afb. 129) is in de geschiedenis der Amsterdamsche schilderkunst de laatste schuttersstoet ten voeten uit. Links op den voorgrond staat kapitein Jan Huydecoper. ‘Hier trekt van Maarseveen d'eerste in de Eeuwige Vreden; zoo trok zijn Vader 't eerste in 't oorlog voor den Staat’, dichtte Jan Vos op dit schilderij. Maarseveen beantwoordt den groet van luitenant Frans Oetgens van Waveren. Tusschen deze beide hoofdpersonen staat, iets hooger en meer terug, de vaandrig. Deze en de kapitein zijn de hoofdfiguren der linksche groep, terwijl de luitenant aan de spits staat der rechtsche. De verbinding tusschen de groepen vormt de opvallende gestalte van een officier, die ons aankijkt terwijl hij zijn laarzen en kousen in orde brengt. Rechts in den hoek wijst een der afgebeelden op het begroetingstooneel, dat zich in het midden afspeelt. Op den achtergrond worden salvo's afgevuurd en branden teertonnen. Evenals in den Schuttersmaaltijd heerscht in dit doek de eigenaardige tegenstelling tusschen het feestelijk motief en het bijzonder onbewogene der deelnemers. De verklaring is, dat de bewegingen, om de wille van de portretfuncties der gestalten, zoo rustig mogelijk zijn gehouden. Van der Helst's korporaalschap van Roelof Bicker (afb. 88) is, hierbij vergeleken, opgewekt en bewegelijk.

De begroeting is een zuivere ceremonie, bedongen door de noodzakelijkheid, verband te leggen tusschen de groepen. De band met den beschouwer wordt gevormd door den wijzenden schutter en door nog twee andere die ons aankijken. De kleur is niet zeer sterk; zij is niet opgewekt en mist groote tegenstellingen.

Deze schuttersstoet is als geheel desniettemin een krachtig kunstwerk, dat nergens eenig teeken van verval vertoont. Doch het geeft niets nieuws en is vol herinneringen aan hetgeen de Amsterdamsche schutterschildering in het laatste decennium had gepresteerd. In de vele bruinen en den algemeenen toon is Rembrandt het voorbeeld, in het streven naar duidelijkheid en afgerondheid der portretkoppen en gestalten is van der Helst's invloed onmiskenbaar, terwijl zeer stellig navolging van Anton van Dyck of althans van de Haagsche van Dyck-richting (Hanneman, Janson van Ceulen) valt te constateeren in het streven naar een meer gracieuse voornaamheid dan waartoe van der Helst in staat was.

Zoo vormt dan dit Vredesfeest van Rembrandt's leerling Govert Flinck weliswaar geen éclatant maar toch stellig een waardig slot der door Ketel begonnen reeks, waarvan Rembrandt's korporaalschap het onovertroffen hoogtepunt is.

De bovenstaande beschouwingen zijn vrijwel beperkt tot de schutters-

groepen in Amsterdam en Haarlem. Dit wil niet zeggen, dat er niet ook buiten die plaatsen belangrijks op dit gebied is tot stand gekomen[277]. Wij herinneren slechts aan de reeds door ons genoemde schutters van J.v. Ravesteyn in het Haagsch Gemeente-Museum en aan de zeven schilderijen met marcheerende gewapende burgers, in 1626 en 1628 door Joris van Schooten te Leiden geschilderd (Stedelijk Museum aldaar). Ook diens helaas in 1929 verbrande van der Helst-achtige groep van zes Leidsche schutterofficieren van 1650 was een werk van belang. Met name bij van Ravesteyn en in het vroege werk van van Schooten vindt men veel eigens, en ook in hetgeen te Gouda, Hoorn, Middelburg en elders aan schutterstukken is tot stand gebracht zijn hier en daar opmerkelijke bijzonderheden aan te toonen. De grootste scheppingen evenwel kwamen in Haarlem en Amsterdam tot stand. In de buiten die steden geschilderde schuttersgroepen overwoog, vooral na 1630, de Amsterdamsche invloed.

Eindnoten:

255) Zie over de ontwikkeling der groepcompositie: Alois Riegl, das Holländische Gruppenporträt, in Jahrbuch der kunst-historischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Jhrg. XXIII, 1902. S. 71. Opnieuw uitgegeven en met een inleiding voorzien door K.M. Swoboda, Weenen 1931; één deel tekst en één deel afbeeldingen. Over de Amsterdamsche Schutterstukken zie vooral Six en Del Court in Oud Holland XXI, 1903, blz. 65 vlgg. Voorts: D.C. Meyer, in O.H. III 108, IV 108, 225, VI 225, VII 45. Vgl. voorts Six in O.H. XI 96 en XV 129, en J.J. de Gelder's monografie over B.v.d. Helst, alsmede F. Schmidt Degener, het Genetische Probleem der Nachtwacht, Onze Kunst 1914 en 1916.

256) Tot dezelfde slotsom komt Alois Riegl t.a.p..

257) Vgl. Riegl t.a.p. blz. 171 en 201.

258) Stechow in verbo Ketel bij Thieme-Becker en in Zeitschrift f. Bildende Kunst, 1929, blz. 200.

259) Afb. bij Riegl t.a.p. Een tweede teekening van de Keyser, van 1630, bevindt zich in de Albertina te Weenen en is afgebeeld bij van Rijckevorssel, Rembrandt en de Traditie, 1932, blz. 164.

260) Een teekening van 1581 voor een verloren schutterstuk van Ketel bevindt zich in 's Rijks Prentenkabinet te Amsterdam. Zie de afb. bij M.D. Henkel, le Dessin hollandais des Origines au XVIIe Siècle. Paris 1931, Pl. XII.

261) De Goudsche Schutterofficieren, in 1644 door Crabeth geschilderd, en die welke in 1652 de Amsterdammer Ferdinand Bol conterfeytte, volgen evenals de helaas verbrande Leidsche, in 1650 door Joris van Schooten in beeld gebracht, de gewoonten der hoofdstad.

262) Zie Dr. C. te Lintum, Onze Schutter-vendels en Schutterijen, 's-Gravenhage 1909. Voor Haarlem zie de dissertatie van denzelfden schrijver over het Haarlemsche schuttersgilde. Voor Amsterdam zie aant. 255.

263) Amsterdam in de 17e Eeuw, I 129-130.

264) Dit is zelfs zeer waarschijnlijk. Zie Six in Onze Kunst 1919, 10.

265) Te Haarlem komen alleen op het schutterstuk van 1583 naast officieren en onderofficieren gewone schutters voor. De Grebber schildert in 1619 slechts officieren en onderofficieren, Hals' maaltijden vertoonen slechts officieren, zijn doeken van 1633 en 1639 enkele sergeanten achter de officieren. De Ravesteyn van 1616 in Den Haag vertoont 15 onderofficieren en schutters en tien officieren. Op de Amsterdamsche korporaalschappen daarentegen ziet men steeds schutters mede opgesteld (Ketel 1588, van Neck 1603, de Keyser 1632, Rembrandt 1642). Vgl. te Lintum t.a.p. blz. 10-11.

266) Vgl. Oud Holland XLI, 3.

267) Helaas hebben de ruiters, die Maria de Medicis in 1638 mede inhaalden in Amsterdam, zich niet als stoet laten schilderen en hebben wij van die uitermate pitoreske cavalcade slechts de slappe prent in van Baerle's Medicea Hospes. Enkele ruiterportretjes van Thomas de Keyser stellen vermoedelijk deelnemers aan deze plechtigheid voor. Schmidt Degener's hypothese, dat Rembrandt's Eendracht van het Land (Museum Boymans) een voorstudie zou zijn voor een reeks van portretten dier ruiters, lijkt ons zeer onwaarschijnlijk. Zie Onze Kunst 1912 en 1914 en vgl. aant. 315.

268) De prent verbeeldt de plechtige beëediging van het bataillon Pro Aris & Focis, als een der bataillons van de nieuw opgerichte schutterij der stad Haarlem op den 5den April 1787. Mededeeling van den Heer G.D. Gratama.
269) Zij stonden ± 100 c.M. uit den vloer. Vgl. verder aant. 280.
270) Jordaens moest heftig protesteeren tegen details, die men hem wilde opdringen bij het schilderen van zijn triomftocht van Frederik Hendrik. Zie Rooses, aangehaald in aant. 224 en 225.
271) Bredius, Künstler-Inventare VII 284-85.
272) Oud Holland XXVII, 1909, 147, aangehaald bij J.J. de Gelder, B.v.d. Helst, blz. 47.
273) Zie aant. 271.
274) Oud Holland t.a.p.
275) Zie E.H.M. Thijssen, Nicolaes Tulp als geneeskundige geschetst, Amst. 1881.
276) Zie de lijst van alle Amsterdamsche schutterstukken bij Del Court en Six in Oud Holland XXI, 1903, achter blz. 80.
277) De voornaamste schilders van schutterstukken in de bedoelde periode zijn: te Amsterdam: Ketel, Chr. de Conflans, P. Isaacs, Aert Pietersz., G. Pietersz., C.v.d. Voort, J. Tengnagel, P. Moreelse, F. Badens, P. Lastman, W.v.d. Valckert, J. Lyon, N. Elias, Th. de Keyser, F. Hals, J. Backer, J. Sandrart, Rembrandt, Flinck, B.v.d. Helst, J. Spilberg. Deze was de laatste, aan wien een schutterstuk werd opgedragen, nl. in 1650. Te Haarlem: Corn. v. Haerlem, Corn. Engelsz, F. de Grebber, F. Hals, H. Pot, P. Soutman. Te Alkmaar: Zacharias Paulusz., Willem Bartius, C.v. Everdingen. Te Hoorn: J.A. Rootius. Te Leiden: J.v. Schooten en J.v.d. Merck. Te 's-Gravenhage: E. van der Maes en J.v. Ravesteyn. Te Delft: M.v. Mierevelt, Rochus Delff en L. Bramer (verdwenen fresco's, zie Dr. H. Wichmann, L. Bramer, Leipzig 1918, S. 9). Te Gouda: C. Ketel (1599), J. Daems de Veth (± 1625), Wouter Pz. Crabeth (1644) en F. Bol (1652). Den naam van den schilder, die de Dordtsche schutters omstreeks 1675 schilderde (elf kapiteins en de 4 burgemeesters op één doek, Museum Dordrecht) kennen wij niet. In Goes werden de schutters door C.W. en W. Eversdyck vereeuwigd, in Middelburg door C.J. van Bieselinge omstr. 1580, door onbekenden in 1588 enz., later door Janson van Ceulen, A.v.d. Venne en H. Berckman; te Vlissingen eveneens door H. Berckman. De naam van den schilder der Rotterdamsche schutterstukken (1604, Mus. Boymans) is onbekend. Het schuttersstuk van Ludolf de Jongh, in den trant van Van der Helst, is verbrand (zie Th. Becker in verbo).
278) Niet levensgroote figuren zijn een zeldzaamheid, b.v. de Keyser's Burgemeesters v. Amsterdam (Mauritshuis), welk schilderij vermoedelijk een ontwerp is; Terborch's vroedschap van Deventer (raadhuis aldaar); Ochtervelt's kleine schoorsteenstuk van 1674 met de Regenten van het Amsterdamsche Leprozenhuis (Rijksmuseum) en Cornelis Bisschop's Regenten en Regentessen van het Gasthuis te Dordt (Dordrechts Museum). Schilderijen gelijk S. van Beest's schutters, die Henriette van Frankrijk uitgeleide doen in 1643 (Gemeente-museum Den Haag), zijn eer tot de historiestukken te rekenen.
279) Rembrandt's Nachtwacht is de meest krasse uitzondering.
280) In de Nachtwacht en den Claudius Civilis construeert Rembrandt het geheel eveneens met het oog op de plaats, waarvoor het bestemd is. De tegenwoordige opstelling der Nachtwacht beantwoordt wederom aan de bedoeling, dat zij ongeveer 1 Meter uit den vloer moest komen. Vgl. ook Schmidt Degener in Onze Kunst 1916, blz. 16 van den overdruk.
281) Hij lost het onderwerp, d.w.z. de portretgroep, op in het motief, gelijk Schmidt Degener terecht opmerkt. Onze Kunst t.a.p.
282) Onze Kunst t.a.p..
283) Reeds in 1616 had hij een groep schutters geschilderd (Den Haag, Gemeentemuseum), niet zeer vlot van compositie, maar in levendigheid en in licht en toon ver boven het beste wat in dien tijd in Amsterdam werd gemaakt. Met Hals' werk van hetzelfde jaar kan dat van Ravesteyn evenwel de vergelijking niet doorstaan. Zie over de afgebeelden O.H. XLI, 193.
284) Van den Branden 713, geciteerd bij Thieme-Becker X in verbo van Dyck, blz. 266. Over de reis van 1632 zie Thieme-Becker X 267. Vgl. ook aant. 448. Over Rubens' reizen naar Holland zie aant. 178.
284a) Cornelis Engelsz, geb. te Gouda 1575, overl. te Haarlem (waar hij aldoor heeft geschilderd) tusschen 1642 en 1653. Leerling van Cornelis Cornelisz. van Haerlem, vader van Verspronck. Zie Thieme-Becker in verbo.
285) Zie hst. III.
286) Oud Holland XXIX, 129 en XXXVI, 243, en Künstler-Inventare VII 265.
287) Over aan Hals ontleende motieven in Elias' schuttersmaaltijd van 1632 (Rijksmuseum) zie Dr. J.J. de Gelder, B. van der Helst, blz. 54.
288) Zie uitvoerig den Catalogue Raisonné van het Mauritshuis, en vgl. Hans Jantzen, Rembrandt, Tulp und Vesal, in Kunst und Künstler 1926. Zie over de Vesalius-uitgave van 1555 Hans Jantzen in Kunst und Künstler 1926, 313 vlgg.
289) In 1648 begonnen, vermoedelijk 1649 voltooid. Zie Dr. J.J. de Gelder, B.v.d. Helst, blz. 65.
290) Voor de uitvoerige analyse vgl. Dr. J.J. de Gelder t.a.p. blz. 66 vlgg.
291) Vgl. boven, blz. 165.

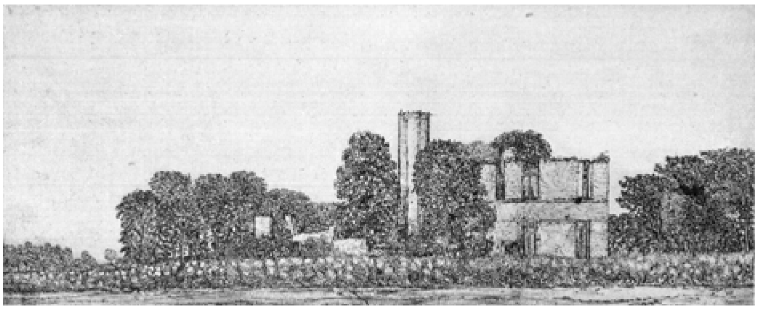
292) Het is niet onmogelijk, dat hier invloed van de Haagsche van Dyck-achtige schilders, Adriaen Hanneman (± 1601-1671) en Cornelis Janssens van Ceulen (1593-± 1664) heeft gewerkt. Backer zou dan de eerste geweest zijn, die deze hoofsche allure naar de koopmansstad overbracht.
293) Zie de afbeelding van deze huisjes in de doelentuinen op de kaart van Amsterdam door Balthasar Florensz.
294) Een iets later punt in de ontwikkeling vertoont Ochtervelt's portretgroep van de Regenten van het Leprozenhuis, 1674, in het Rijksmuseum, die onder den invloed staat van Dujardin.
295) Zie de schilderijen in het Rijksmuseum, afgebeeld bij Riegl blz. 183, 185, 189.
296) Zie de afbeelding bij Riegl t.a.p.
297) Zie voor deze groep ook blz. 155.
298) Het gebaar van Banningh Cock is het eind van een reeks, die aanvangt bij de poging van Dirck Jacobsz. om een hand uit de schilderij te laten steken. Vgl. Six in Onze Kunst 1919, 10.
299) Volgens Schmidt Degener t.a.p. zijn er onder de 34 op de Nachtwacht afgebeelde personen slechts zeventien werkelijke portretten. Volgens een verklaring, afgelegd in 1658 door een van hen, die op de Nachtwacht zijn afgebeeld (Urk. No. 205) waren 16 personen van het korporaalschap door Rembrandt geportretteerd Telt men hierbij den door mij als zelfportret beschouwden kop (zie O.H. XLI, blz. 1), dan komt men tot het getal 17.
300) S. van Hoogstraten, Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst, Rotterdam 1678, vijfde boek, hoofdstuk I, blz. 176.
301) Zie de uitmuntende analyse van F. Schmidt Degener in Onze Kunst 1916.
302) Aldus heet het in de schets naar de Nachtwacht in het familie-album van Banning Cocq, door Jhr. D. de Graeff te 's-Gravenhage in bruikleen gegeven aan het Rijksmuseum.
303) Van de Nachtwacht is aan de zijkanten iets afgesneden, links een breede reep, hetgeen het duidelijkst blijkt uit de copie van Lundens. Indertijd heeft o.a. Dr. Jan Veth betoogd, dat de Nachtwacht niet zou zijn verminkt. Zie zijn brochure ‘Een Bijdrage over Rembrandt’ Amst. 1899 en Veth's opstel in Jahrb. der Preuss. Kunstsammlungen XXXIII, 147. Wij betoogden reeds in de Nieuwe Rotterdamsche Courant van 11 Aug. 1906, Avondblad I^B, het tegendeel. Dat de Nachtwacht is besnoeid, is op o.i. overtuigende wijze weerlegd door Schmidt Degener in zijn in aant. 255 aangehaalde reeks van opstellen. Zie ook Six in Onze Kunst 1919, die o.i terecht betoogt, dat, in tegenstelling tot hetgeen men zou verwachten bij het beschouwen van Lundens' copie, van een besnoeiing onderaan en van boven geen sprake is.
304) Zie over de Nachtwacht in verband met Rembrandt's kunstontwikkeling hoofdstuk X.
305) Zie de zeer uitvoerige analyse der schilderij in Dr. J.J. de Gelder's monografie over van der Helst, blz. 41 vlgg.
306) Het stuk behoeft daarom evenwel nog niet, gelijk Riegl het wil doen voorkomen, een geschilderde critiek op de Nachtwacht te zijn. Van der Helst was zelfstandig genoeg in zijn opvattingen om, ook zonder rekening te houden met Rembrandt's werk (waarmede deze reeds in 1639 begonnen kan zijn) vanzelf tot deze samenstelling te komen, die geheel ligt in de lijn der ontwikkeling zijner kunst.
307) Andries Pels, 1681, afgedrukt bij Hofstede de Groot, die Urkunden über Rembrandt, No. 352.
308) Van der Helst, geboren 1613, was nog te jong.
309) Zie over Hals' bezwaren Bredius in Oud Holland 1913. Over het aandeel, dat P. Codde in de uitvoering (1636-37) had, zie Six in Onze Kunst 1911.
310) O.a. de ets van J. van Meurs, ± 1663, afgebeeld in Amsterdam in de 17e Eeuw, I. 92.
311) Gerard Schaep Pietersz. beschreef in 1652, hoe de schilderijen er aan den wand hìngen. Zijn lijst is afgedrukt bij Scheltema, Aemstels Oudheid, VII 131.
312) Doelenzaal met Doelistenbijeenkomst in 1748. O.a. afgebeeld in G. van Rijn en G.W. Kernkamp, Nederl. Historieprenten, Platen-atlas.
313) Vgl. Dr. J.J. de Gelder t.a.p. blz. 41 en Schmidt Degener t.a.p.. Zie het grondplan afb. 123. De onderstelling, dat de bedoelde schilderijen naar aanleiding van het bezoek van Maria de Medici zijn gemaakt, is het eerst geopperd door Prof. Six in Oud Holland 1909 blz. 146 en wordt sindsdien algemeen als juist erkend.
314) De datum is volgens den catalogus van het Rijksmuseum 1645, maar het laatste cijfer is onduidelijk en moet denkelijk een 3 zijn.
315) Schmidt Degener heeft (Onze Kunst XI, 1912, 1) getracht, aannemelijk te maken, dat Rembrandt's Eendracht van het Land (Museum Boymans) een studie zou zijn voor het schoorsteenstuk in de zaal van den Kloveniersdoelen. Het onhoudbare van deze stelling is aangetoond door Prof. Six in Onze Kunst 1918, 141 vlgg. Vgl. ook aant. 267.
316) J.J. de Gelder t.a.p. blz. 43.
317) Prof. Six in Oud Holland IV, 1886, 98.
318) Volgens Schmidt Degener t.a.p. is de Haarlemmerpoort bedoeld, volgens de Gelder, van der Helst blz. 44, verzamelen de schutters zich in het groote portaal van den Kloveniersdoelen. Volgens Six, Onze Kunst 1919, is de plaats der handeling de Vijgendam.
319) Ook is het opmerkelijk, dat bij de Nachtwacht het Amsterdamsche vaandel iets naar den linker hoek is gebracht en bij den Backer iets naar den rechter, terwijl het blauwe vaandel op den Elias

in het midden is geplaatst. Evenzoo springt de voorgrond op den Rembrandt en den Backer iets terug, op den Elias nergens. Het is dus niet onmogelijk, dat er oorspronkelijk aan eenige symmetrie en saamhoorigheid dezer drie doeken is gedacht. Deze is dan bij het uitvoeren door drie schilders van zóó uiteenloopende opvattingen vrijwel te loor gegaan.

277) De voornaamste schilders van schutterstukken in de bedoelde periode zijn: te Amsterdam: Ketel, Chr. de Conflans, P. Isaacs, Aert Pietersz., G. Pietersz., C.v.d. Voort, J. Tengnagel, P. Moreelse, F. Badens, P. Lastman, W.v.d. Valckert, J. Lyon, N. Elias, Th. de Keyser, F. Hals, J. Backer, J. Sandrart, Rembrandt, Flinck, B.v.d. Helst, J. Spilberg. Deze was de laatste, aan wien een schutterstuk werd opgedragen, nl. in 1650. Te Haarlem: Corn. v. Haerlem, Corn. Engelsz, F. de Grebber, F. Hals, H. Pot, P. Soutman. Te Alkmaar: Zacharias Paulusz., Willem Bartius, C.v. Everdingen. Te Hoorn: J.A. Rootius. Te Leiden: J.v. Schooten en J.v.d. Merck. Te 's-Gravenhage: E. van der Maes en J.v. Ravesteyn. Te Delft: M.v. Mierevelt, Rochus Delff en L. Bramer (verdwenen fresco's, zie Dr. H. Wichmann, L. Bramer, Leipzig 1918, S. 9). Te Gouda: C. Ketel (1599), J. Daems de Veth (± 1625), Wouter Pz. Crabeth (1644) en F. Bol (1652). Den naam van den schilder, die de Dordtsche schutters omstreeks 1675 schilderde (elf kapiteins en de 4 burgemeesters op één doek, Museum Dordrecht) kennen wij niet. In Goes werden de schutters door C.W. en W. Eversdyck vereeuwigd, in Middelburg door C.J. van Bieselinge omstr. 1580, door onbekenden in 1588 enz., later door Janson van Ceulen, A.v.d. Venne en H. Berckman; te Vlissingen eveneens door H. Berckman. De naam van den schilder der Rotterdamsche schutterstukken (1604, Mus. Boymans) is onbekend. Het schuttersstuk van Ludolf de Jongh, in den trant van Van der Helst, is verbrand (zie Th. Becker in verbo).

Afdeeling B. De opkomst (de tijd voor Rembrandt, van 1600-1635). - Frans Hals en zijn kring (van 1615-1680).

Vijfde hoofdstuk. - Landschap-, kleinfiguur- en paardenschilders, zee-, architectuur- en stillevenschilders, 1600-1625.



Afb. 130. W. Buytewech. Vervallen Kasteel. Teekening. Particulier Bezit.

In de voorafgaande afdeeling is onze zeventiend'eeuwsche schilderkunst in het algemeen beschouwd en is van twee harer bijzondere verschijnselen, het internationale streven en de officieele portretgroep, het geheele beloop geschetst. In deze afdeeling zal de ontwikkeling der andere soorten van schilderkunst worden nagegaan gedurende de periode die wij den tijd vóór Rembrandt, dien der opkomst noemden, alsmede de kunst en de invloed van den grootsten van dit tijdperk: Frans Hals.

De tijd van opkomst vangt aan na de Spaansche beroerten en eindigt omstreeks 1635. Zijn algemeen karakter is in het tweede hoofdstuk geschetst. In die jaren wint het nationaal realisme veld zoodra de geïmporteerde Vlaamsche elementen zijn opgenomen en verwerkt, hetgeen vrijwel zijn beslag krijgt tijdens het Twaalfjarig Bestand (1609-'21).

Allerwegen vinden onze kunstenaars dan nieuwe schoonheid. De verschillende takken van schilderkunst teekenen zich steeds duidelijker af. Het zijn jaren van groote krachtsinspanning en van sterker wordend zelfbewustzijn. Velerhande problemen worden in dezen tijd gesteld, maar nog niet ten volle tot oplossing gebracht.

Gaan wij de verschillende takken van kunst na in het eerste decennium

der eeuw, dan ontwaren wij een sterke herleving van het landschap schilderen. De productie neemt met den dag toe en een stroom van schilderijen, teekeningen en prenten komt over Holland.

Vóór den Spaanschen tijd was zoowel in de Noordelijke als in de Zuidelijke Nederlanden reeds zeer veel op dit gebied gepresteerd en de landschapschilders dier streken blonken toen reeds uit boven die van andere landen. Buitenlandsche invloeden hadden het essentieele der Nederlandsche landschapskunst niet aangetast[320)] en de Nederlanders golden zelfs in Italië als de besten op dit terrein. Terecht zegt van Mander: 'd'Italianen ons altijds gissen Daer fraey in te zijn'[321)]. In Vlaanderen was de ontwikkeling na een geringe verslapping voortgegaan en zou zij weldra in Rubens en den Fluweelen Brueghel hoogtepunten bereiken. In de Noordelijke Nederlanden daarentegen was er door den opstand stagnatie ontstaan, die op uitsterven begon te lijken. 'De boomen stonden hier wat dor' klaagt in 1604 van Mander[322)]. Maar ook ten onzent kwam nu herleving. Zij ging in vlug tempo en leidde in een ongelooflijk kort tijdsverloop tot grooten bloei, zoodat reeds omstreeks 1628 Constantijn Huygens kon constateeren, dat de drom onzer 'ruralium pictores' zóó onmetelijk groot en beroemd was, dat degene, die van hen allen melding zou willen maken, er een boekje mee zou kunnen vullen[323)]. Van drieërlei kanten komen de nieuwe manieren: uit Vlaanderen, uit Italië en van eigen bodem. In het kort zullen wij die stroomingen en hun wisselwerkingen nagaan.

Het teekenen van landschappen naar de natuur was in 't begin der zeventiende eeuw in Holland nog verre van algemeen. Goltzius, en na hem vooral Jacques de Gheyn en Abraham Bloemaert[324)], waren er opnieuw mee begonnen. Hun opvatting, compositie en golvende stijl zijn echter, hoezeer ook tot fraaie resultaten leidend, nog al te veel zestiend'eeuwsch om hen in staat te stellen in de natuur die soort van schoonheid te ontdekken, welke kort daarna Hercules Seghers, Willem Buytewech en Jan van de Velde zou inspireeren. Dit neemt niet weg, dat men vooral aan de prenten naar Abraham Bloemaert[325)] invloed moet toekennen op de jongeren onder de schilders van boerderijen en vee, vooral wat het sujet betreft (afb. 131). Voorts moet men aannemen, dat het initiatief der genoemde meesters het teekenen buitenshuis sterk heeft aangewakkerd.

Ongeveer tegelijkertijd deed hier een landschapskunst haar intrede, die van Vlaamschen oorsprong was. De protestantsche Vlaamsche schilders, die uit hun land waren gevlucht, waren deels in Holland en Zeeland (Mattheus Molanus b.v.), deels in Duitschland en Engeland terecht gekomen. Op het gebied van het landschap was bovenal de uit Antwerpsche

uitgewekenen bestaande kolonie te Frankenthal in de Beiersche Palts van beteekenis[326]. Haar voornaamste vertegenwoordiger, Gillis van Coninxloo (1544-1607), kwam zich in 1595[327] te Amsterdam vestigen en in 1604 constateert van Mander met voldoening, dat men hem hier reeds veel navolgt en zoo goed men kan in Coninxloo's trant gaat werken, hoewel sommige schilders dat nog wel niet ronduit zouden durven bekennen[328]. Van Mander houdt hem voor den besten ‘lantschap-maker’ van het oogenblik. Hij roemt zijn ordonnantie, heerlycke boomen, verschiet en voorgronden.

Afb 131. A. Bloemaert. De Boerderij. Prent van J. Saenredam.

Toen Coninxloo, 63 jaar oud, in Amsterdam stierf, had er een veiling van zijn nalatenschap plaats, waar bijna alle schilders aanwezig waren en die als een gebeurtenis op kunstgebied werd beschouwd[329].

Coninxloo, van wien slechts weinig werken bewaard zijn, doch naar wiens landschappen tal van prenten zijn gegraveerd, was een typisch overgangsmeester. Hij begon met de Vlaamsche schematische, in drie plans verdeelde landschap-compositie met hoogen horizon (bruine voor-, groene midden- en blauwe achtergrond) en sloot zich zoodoende aan bij het zestiend' eeuwsche miniatuur-achtige fantazie-landschap met bijbelsche, allegorische en geografische stoffeering. Langzamerhand evenwel kwam hij tot een meer

naturalistische opvatting en grooter eenvoud, een minder schematische compositie, een lager horizon en een schilderachtige eenheid in den toon[330]. Vooral zijn boschgezichten bevatten veel nieuwe elementen. Het zijn ideaal-landschappen vol romantiek, opgebouwd met naar de natuur bestudeerde gegevens.

Terwijl het landschap van Bloemaert vrij toevallig van bouw is, berust dat van Coninxloo gelijk gezegd op een schema. Behalve de reeds genoemde plan-verdeeling, waarvan zijn navolgers zich niet zoo gemakkelijk weten los te maken als hijzelf op den duur, behoort hiertoe de coulissen-achtige afsluiting van den voorgrond, zoodat aan de onderzijde en aan een of beide

Afb. 132. Gillis van Coninxloo 1588. Het Oordeel van Midas. Dresden.

zijkanten een omsluiting ontstaat, die de dieptewerking van het landschap versterkt. De bedoeling is steeds, dat de blik van den beschouwer onmiddellijk op het middenplan der schilderij wordt gericht. Dit schema heeft een dusdanigen invloed gehad op de ontwikkeling van de Hollandsche landschapskunst, dat men het zelfs bij verstokte realisten en soms nog ver in de 17e eeuw aantreft.

Als voorbeeld van het werk van Coninxloo beelden wij zijn Oordeel van Midas af (afb. 132). Zeer duidelijk ziet men hierop de behandeling der bladergroepen, waaruit het loof der boomen is samengesteld. Deze manier is typisch voor de tallooze meesters, die met Coninxloo samenhangen.

Coninxloo kwam hier - het blijkt duidelijk uit van Mander's woorden -

op een oogenblik waarop wij vernieuwing van onze landschapskunst dringend behoefden[331)]. Lampsonius begroet hem met een gedicht, dat aldus begint: Pingere rura lacus silvas animalcula fontes, Cura tibi pascunt mirifice haec oculas[332)]. Van Mander, die in zijn Grondt der Edel Vrij Schilder-Const het landschap als een afzonderlijken tak van schilderkunst beschouwt, beveelt deze soort van landschappen ter navolging aan naast die van Titiaan, Tintoretto, den Boeren-Brueghel enz.[333)]. Het recept voor het componeeren van landschappen, dat hij geeft, is dat voor het maken van een Coninxloo-achtige compositie. Tegelijkertijd moedigt hij weliswaar de

Afb. 133. David Vinckboons 1629. Boerekermis. Mauritshuis.

schilders aan, naar buiten te trekken en er naar de natuur te teekenen, maar het einddoel, de schilderij, is voor hem toch blijkbaar een naar vaste regelen gecomponeerd ideaal-landschap en niet een realiteitsweergave. Nergens zegt hij: 'maak een schilderij gelijk het landschap dat gij vóór u ziet'. Dit zou eerst de leus worden van een later geslacht.

De invloed van Coninxloo is groot geweest[334)]. In Vlaanderen is de Fluweelen Breughel (1568-1625) wel de prachtigste en meest precieuse loot uit zijn stam, en in Holland zijn met name de straks te behandelen Vlamingen Roelant Savery en David Vinckboons als zijn navolgers te herkennen. Zijn fantazieën met rotsen, rivieren, bruggen, burchten en ruïnes, zijn boom- en bladtypen, zijn koloriet en compositie werkten zijdelings op vele anderen,

zoowel immigranten als Hollanders, o.a. P. Stalpert, Gillis d'Hondecoeter, A.v.d. Venne, W.v.d. Bundel, A. Keirinx, H. Seghers, Willem van Nieulandt, Govert Jansz. enz.[335].

Coninxloo was wel de invloedrijkste maar niet de eenige Vlaamsche landschapschilder, die hier was komen werken. Van die vele anderen behandelen wij slechts enkelen: David Vinckboons (geb. 1578 te Mechelen, 1591 naar Amsterdam, alwaar overleden 1629), Roelant Savery (Kortrijk 1576-Utrecht 1639) en Alexander Keirinx (geb. te Antwerpen 1600, overl. 1652 te Amsterdam). Hun stijl staat grootendeels onder

Afb. 134. R. Savery. Het Hert tusschen de Koeien. Rijksmuseum.

Coninxloo's invloed. Van David Vinckboons beelden wij een schilderij af (afb. 133), dat tevens aantoont, hoe deze meester in zijn landschappen met figuur een der voorloopers werd van het Hollandsche boeren-genrestuk.

Roelant Savery's[336] beteekenis is vooral deze, dat hij in zijn onder Brueghel's en Coninxloo's invloed staande landschappen, die vrij flets van toon zijn, dieren heeft afgebeeld van allerlei soort. Op vaak onnatuurlijke wijze étaleerde hij deze, ons Hollandsch vee incluis, op de rotsen zijner grillig gefantazeerde berglandschappen. Talrijk zijn zijn voorstellingen van het Paradijs, den Zondvloed en den dieren bekorenden Orpheus, altemaal onderwerpen, die hij koos om ‘veelerhande beesten’ te kunnen schilderen.

Als type beelden wij af de Fabel van het Hert tusschen de Koeien (afb. 134). Men vindt hier te lande schilderijen van hem o.a. in het Rijksmuseum, het Mauritshuis, het Museum Boymans en het Centraal Museum te Utrecht. Niet alleen was Savery een dergenen, die het dierstuk hier te lande introduceerden, maar ook schilderde hij bijzonder fraaie bloemstukken die, in tegenstelling tot zijn landschappen, vroolijk en smakelijk van kleur zijn, geheel in den trant van die van den Fluweelen Brueghel.

In 1605 was Savery in Praag. Van 1606-1608 ondernam hij, vermoedelijk voor Keizer Rudolf II, wiens hofschilder hij was, een reis naar Tirol en keerde daarna naar Praag terug. Na den dood van den Keizer (1612) verhuisde hij naar Amsterdam, maar in 1614 vinden wij hem in Weenen als hofschilder van Keizer Matthias. In 1616 woonde hij te Amsterdam en sinds 1619 te Utrecht. Evenals te Praag en Weenen was zijn kunst ook hier te lande zeer in trek. Tal van prenten zijn naar zijn werken gegraveerd. De Staten van Utrecht vereerden zelfs in 1626 een zijner schilderijen als huwelijksgeschenk aan Amalia van Solms[337)].

Gelijk Roelant Savery voor den Duitschen Keizer werkte, stond ook een iets jongere Vlaamsch-Hollandsche landschapschilder uit Coninxloo's gevolg in dienst van een buitenlandsch vorst. Wij bedoelen A l e x a n d e r K e i r i n x , geb. te Antwerpen 1600 en sinds 1627 te Amsterdam gevestigd. In 1625 en van 1640 tot '41 vertoefde hij in Engeland, waar hij voor Karel I de kasteelen in Schotland teekende. Hij overleed in 1652. Zijn kunst was toen een der laatste uitloopers der toen reeds lang door de Hollanders overvleugelde Vlaamsche fantazie-richting. Zijn ietwat romantische schilderijen, waarvan o.a. het Mauritshuis een goed specimen bezit en waarin Poelenburgh soms charmante figuurtjes schilderde, zijn blonder van toon en pluimiger in den boomslag dan die der overige Vlamingen, maar overigens is zijn werk geheel in den reeds besproken trant.

Kort nadat de landschappen van Bloemaert en die der Coninxloo-groep in ons land opgang waren gaan maken, deed hier een in Italië ontstaan landschap-type zijn intrede, nl. dat van A d a m E l s h e i m e r , den ‘Römischen Maler Deutscher Nation’ (1578-1610)[338)]. Deze Frankforter had, na in zijn vaderstad op Coninxloo'sche wijze begonnen te zijn, zich in Rome onder invloed van Paulus Bril en van de Romeinsche decoratieve landschapschilderkunst verder ontwikkeld tot een kunstenaar die, dank zij zijn dichterlijken aard, groote natuurliefde en scherpe opmerkingsgave, een zeer persoonlijke opvatting van het landschap had[339)]. Zijn romantische composities berusten op natuur-observatie. Zij zijn zachter van omtrek en warmer van toon dan de Romeinsche en vaak treffend door het gevoelige van hun

koloriet en atmosfeer. Elsheimer's werk had een zeer grooten invloed in Duitschland, de Nederlanden, Frankrijk en Italië[340]. Tot de verspreiding van de kennis zijner kunst ten onzent droegen vooral bij de exquisiete prenten, die Elsheimer's vriend, de Utrechtsche edelman Hendrick Goudt, sinds 1608 naar zijn werk graveerde (afb. 135). Vooral de ronde koepelof schermvormige bladgroepen van Elsheimer's geboomte en de teere nuanceeringen van zijn lichtdonker vonden door bemiddeling van Goudt's prenten dadelijk hun weg naar onze schilder- en prentkunst. Reeds in

Afb. 135. H. Goudt 1608. Tobias en de Engel. Prent naar A. Elsheimer.

etsen van 1609 en 1610 door C.J. Visscher vindt men Elsheimer-boomen en ook de prenten van Jan van de Velde (wiens nachtlandschappen eveneens Elsheimersch zijn), Willem Buytewech, Esaias van de Velde en Pieter Molijn, alsmede de schilderijen van Mozes v. Wttenbrouck en Cornelis Poelenburgh (zie hoofdstuk III) bevatten tal van details, die Elsheimer's invloed verraden. Zelfs Hercules Seghers ontkwam daaraan niet.

In het eerste tiental jaren onzer zeventiende eeuw heeft men derhalve landschap geschilderd en geteekend volgens velerhande, meest geïmporteer-

de manieren. Waren er toen geen jongeren opgegroeid met eigen kijk, dan zou onze landschapskunst wis en zeker tot manierisme zijn vervallen of tot een eklekticisme, dat zijn gegevens deels aan Bloemaert, deels aan Coninxloo en Elsheimer ontleende. Gelukkig evenwel was het opkomend geslacht rijk aan kunstenaars van fijnen smaak, persoonlijke opvatting en groot talent, begiftigd met een sterk gevoel voor de natuur.

De kunstenaars begonnen weer belang te stellen in de natuur van hun land. Wie de even schilderachtige als romantische beschrijving leest van een zonsopgang boven een op z'n Coninxloo's gedacht landschap, die van Mander (1603) ons geeft in zijn leerdicht[341)], geraakt onder den indruk van de sterke emoties, die zulk natuurverschijnsel bij dezen rederijker-schilder opwekte en van de min of meer dringende wijze waarop hij zijn lezers, in dit geval de aankomende schilders, van de schoonheid van zoo iets tracht te overtuigen. Maar lees, na deze romantische beschrijving van een Italiaansch fantazie-landschap, in Hendrick Laurensz. Spieghel's Hertspiegel (1615) de passage, waarin deze dichter ons de herleving in de lente beschrijft van het land, dat den geheelen winter onder water heeft gestaan. Het gras wordt er weer groen en weldra zal het een sappige weide zijn. Hier is een liefde voor eigen bodem, die geen ruimte laat voor romantische interpretatie. Het is een tot in kleinigheden gaande beschrijving en natuur-observatie gelijk die van een geboren schilder der Hollandsche werkelijkheid[342)].

Deze beide natuurbeschrijvingen, de romantisch-academische en de realistische, zijn de polen tusschen welke zich de landschapschilderkunst vooreerst nog bleef bewegen[343)]. Evenwel, onder de jongeren waren er zeer velen, die met den dag meer tot overtuigde realisten werden en die ten volle Breero's woord onderschreven ‘het zijn de beste schilders die 't leven naast komen’[344)]. Zij gingen steeds meer uit van eigen visie en natuurstudie, en zij gebruikten slechts in hun allereersten tijd ingrediënten en motieven uit de oudere en geïmporteerde methoden bij wijze van noodzakelijke vervolmaking of als offer aan de heerschende mode.

Tusschen 1610 en 1625, dus grootendeels tijdens het Bestand, wordt nu allengs de landschapskunst door die jongeren gelouterd en nagenoeg geheel verlost van het receptmatige. Een Hollandsche teekening naar de natuur van 1615 à 20 heeft in de observatie reeds zóóveel eigens, dat een onbevangen beschouwer, die de ontwikkeling niet kent, er noch Vlaamsche, noch Elsheimersche reminescenties in vermoedt.

Typeerend voor de verandering is, dat de vooruitgang zich duidelijker manifesteert in de teekeningen en prenten dan in de schilderijen. Hetgeen de kunstenaar eerst slechts zichzelf durft te bekennen in zijn schetsboeken,

legt hij reeds spoedig in zijn prenten aan collega's en kunstliefhebbers voor, terwijl het daarna nog eenigen tijd duurt alvorens hij in een bewerkelijk schilderij van zijn opvattingen getuigt. Er waren helaas, gelijk steeds en overal, door de koopers gestelde eischen en daarom bleef het Vlaamsche minutieuse fantazie-landschap nog in zwang.

Het realistisch landschap kon zich hier dus in het eerst nog niet in die mate een recht van bestaan verwerven, dat het zonder het voorwendsel van een bijgevoegde gedachte of ingevoegd verhaal gangbaar was. Het ging in den beginne nog gelijk vóór den Spaanschen tijd: reeksen prent-landschappen per serie van twaalf kalendermaanden of vier jaargetijden; een reeks dorps- of stadsgezichten, een serie boerderijen, en dergelijke meer. Ook landschapprenten op zichzelf, elk met een bijbelsch, mythologisch of historisch verhaal. Onderschriften, vaak in 't latijn en met zorg gecalligrafeerd, behoorden doorgaans daarbij. In de schilderijen was nog ‘handelinghe’ noodig van allerlei aard, aan bijbel, historie of mythologie ontleend, of wel tafreelen uit het leven op het land: boeren, paarden en vee, zigeuners, gevechten met struikroovers enzoovoorts.

Maar onderwijl voltrekt zich, geheel onafhankelijk van het onderwerp, de stijlovergang, welke het onvermijdelijke gevolg moest zijn van de anti-academische strooming, die in al haar kracht omstreeks 1615 doorbrak, dus in denzelfden tijd waarin wij dit in onze letteren zien gebeuren[345)]. Meer en meer blijkt, dat de oude stijl, die het heroïsche en pathetische nastreefde en dientengevolge gigantische vormen, bonte kleuren en gewrongen of golvende lijnen gebruikte, door de jongeren zoo gauw zij maar konden aan kant werd gedaan. Zij zochten bovenal het eenvoudige en werkelijke, door eigen observatie instede van door manier. Het gevolg was de strakker lijn, de beknopte voordracht, het verdringen der lokale kleur en het toenemen der coloristische harmonie, bovenal echter de groeiende functie van het licht als factor in de schilderkunst. Wij zien dit proces in het eerst vooral in de teekeningen en prenten, tusschen 1610 en 1620, maar weldra ook in de schilderijen[346)].

Slechts in de kringen der academische landschapschilders blijven de jongeren voortgaan in de lijn van den ouden Vlaamschen stijl, dien zij telkens opnieuw met exotische elementen verfrisschen doch waarbij merkwaardigerwijze elke invloed der landschapskunst van Rubens ontbreekt. Vermoedelijk hebben onze schilders Rubens' landschappen niet gekend. Het aldus geboren 17e eeuwsch romantisch landschap bespraken wij reeds in ons derde hoofdstuk.

De grootste ‘lantschap-maecker’ van dit tijdperk is de in Haarlem ge-

boren Hercules Seghers (omstr. 1590-omstr. 1640), een der grondleggers van de geheel op natuurstudie gegrondveste vertolking van het grootsche, wijde landschap en tevens een der weinige onder de nog in de 16e eeuw geboren Hollandsche landschapschilders, wier werk waarlijk ontroert. Wij kennen van hem slechts weinig schilderijen, maar des te meer etsen. Deze behooren tot het belangrijkste wat de prentkunst van alle tijden heeft voortgebracht. Hij begint, geheel op zijn Coninxloo'sch (hij was nog in 1607 bij dezen meester in de leer), met een Grooten Boom[347)] en blijft in het meerendeel zijner imposante etsen aan de compositieschema's van Coninxloo's school getrouw[348)]. Maar welk een verschil! Niet alleen gevoelt men onmiddellijk en zeer intensief de hartstochtelijke liefde van dezen zwerver[349)] voor het majestueuse, wijde en eenzame in de natuur, maar men raakt tevens onder den indruk zijner sterk persoonlijke interpretatie, zoowel wat betreft de mise en scène als de techniek.

Kunsthistorisch gesproken is Seghers een overgangsmeester, esthetisch staat hij in zijn tijd gelijk Vincent van Gogh in den zijnen: slechts door weinigen begrepen en in ellende ten onder gegaan[350)].

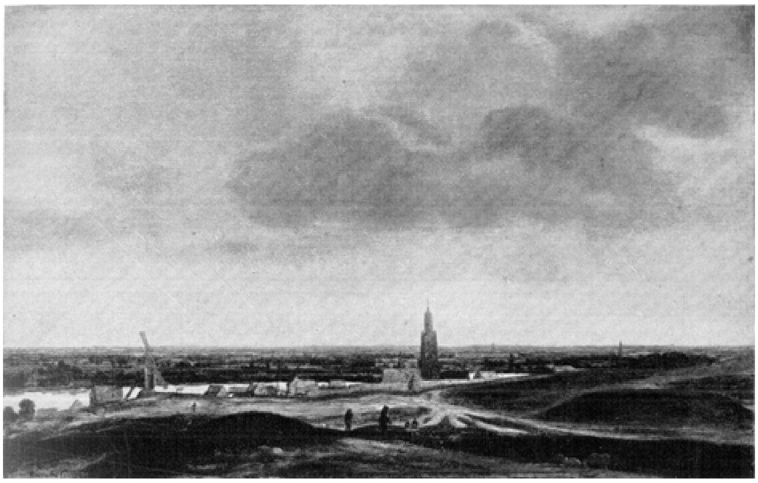
Hij begint met, behalve het werk van Coninxloo, ook prenten van Duitsche meesters te bestudeeren en geeft zelfs een imposante kleurets, een Pietà, naar een houtsnede van Hans Baldung. De uit Seghers' prenten bekende motieven van halfvergane dennen en sparren, met mos begroeid en met fantastisch neerhangende flarden van takken en bladeren, die ons aan Japansche houtsneden doen denken, schijnen vooral geïnspireerd door de prenten van Altdorfer.

Ook blijkt van de toen nog verplichte kennismaking met de Italiaansche kunst, maar op een zeer bijzondere manier: een bronzen paard van Giovanni da Bologna copieert hij in prent alsof het op ons aanstormt! Het kleine makke brons wordt door deze interpretatie tot een verschijning van schier onheilspellende grootschheid[351)]. Ook stillevens: boeken, een schedel, etst hij op geniale wijze en zelfs meenen wij hem een geschilderde Vanitas met boeken en een schedel te mogen toeschrijven, die een der meest indrukwekkende stillevens is der oud-Hollandsche schilderkunst (afb. 168 en aant.[352)].

Van Haarlem uit, waar hij werd geboren en ook later toefde, bezoekt Seghers de ruïne der Abdij te Rijnsburg (Springer Nrs. 3 en 44). Hij ziet de ziedende zee in een storm en zij inspireert hem tot twee der meest pakkende zeestukken, die ooit zijn gemaakt (Springer 20 en 21), etsen die, ondanks haar direct verband met dergelijke composities van den Boeren-Brueghel, toch in haar realisme sterker zijn. Een andere maal ziet hij schepen liggen in de zilveren klaarte van een stillen nevel, op het IJ vermoedelijk.

De wijze waarop hij dezen indruk verwerkt (Springer No. 38) roept bij ons Whistler en de Japanners in de gedachte.

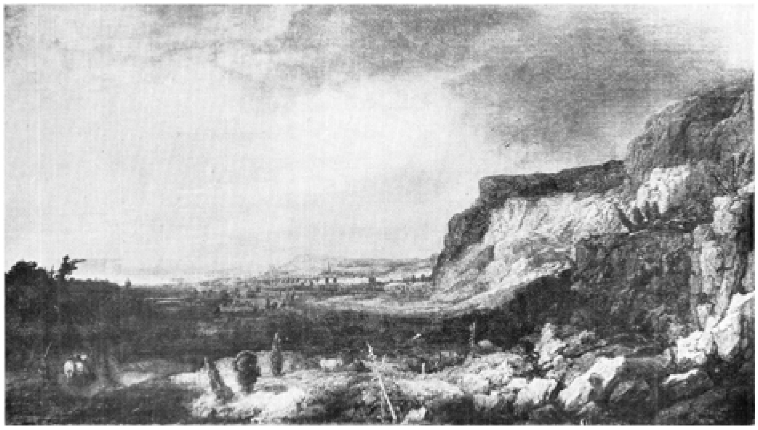
Zeer merkwaardig zijn ook Seghers' rivier- en heuvellandschappen. In de eerste is hij algeheel origineel, ook wat de compositie betreft. Zij schijnen ontstaan in den tijd dien hij te Utrecht doorbracht (1631). Het zijn eenige etsen en een tweetal schilderijen, beide te Berlijn (een ervan zie afb. 136). De werkelijkheid alleen is het uitgangspunt; de compositie is niet geconstrueerd en mist elken romantischen grondslag. De emotie van het vergezicht heeft vooral door de zuiverheid der lijnen en de prachtige atmosfeer-uitbeelding



Afb. 136. Hercules Seghers. Gezicht op Rhenen. Berlijn.

een sterk suggereerende werking. Een dergelijke stemming weet Seghers o.a. ook in een verrukkelijk klein schilderijtje, voorstellende een gezicht op Brussel, weer te geven[353].

Overtroffen wordt dit alles evenwel door Seghers' berglandschappen. Het meerendeel daarvan zijn etsen met verlaten dalen en stijle, naakte sprookjesachtige rotsen, alles weergegeven in een stemming van eenzaamheid, soms met het verlangen naar de aan den horizon in den vorm eener stad opdoemende menschenwereld. Van de weinige schilderijen dezer soort (waarvan er zich o.a. een bevindt in het Bredius-Museum en een in het Rijksmuseum) beelden wij het voornaamste af, in de Uffizi te Florence (afb. 137). Het is een der meest indrukwekkende landschappen van alle tijden en



Afb. 137. Hercules Seghers. Berglandschap. Florence, Uffizi.

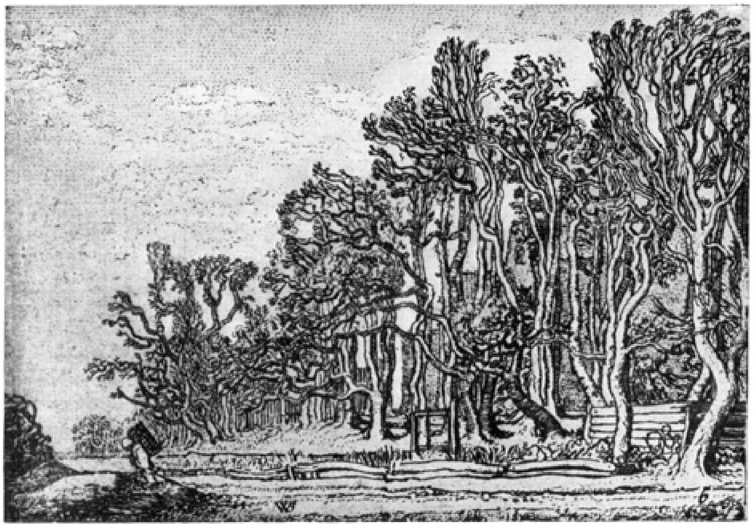
stelt een dal voor, rechts begrensd door hooge rotsen. In de vlakte ligt een Hollandsche stad, met een stompen toren. Ook ziet men, geheel links achter, een Hollandschen kalkoven. Het geheel is donker en in bruine en grauwe tinten. Onder de prachtig geschilderde grootsche donkere lucht strekt het land zich wijd uit en staan de stijle rotsen rechts in hun sombere, kille onherbergzaamheid als sterke tegenstelling tot de vruchtbare bewoonde vlakte. De schildering is van een warmte en picturale voldragenheid, die de volkomen rijpheid kenmerkt en daarom meenen wij, dat dit werk uit 's meesters laatsten tijd is. Het draagt bovendien, gelijk tal van Seghers' etsen, dusdanige kenmerken van een doorleefde emotie, dat het geen twijfel lijdt of Seghers heeft Italië bezocht en, op weg daarheen, de Alpen[354)]. Reeds Bode meende terecht in Seghers' oeuvre de Zwitsersche Alpenwereld te herkennen en later heeft Hofstede de Groot overtuigend aangetoond, dat Seghers een weg is gevolgd, die hem voerde langs den Rijn over Schaffhausen en door Graubünden over een der Alpenpassen naar Italië[355)].

De combinatie van het Hollandsche vlakke land met de Alpen vindt men bij Seghers meer. Soms kan hij het niet nalaten, in de eenzaamheid der bergen een Hollandschen molen te plaatsen (etsen Springer Nrs. 48 en 49). Reeds de Boeren-Brueghel had iets dergelijks gedaan, toen hij op de Golgotha-schilderij, thans te Weenen, hoog op een rots een standaardmolen plaatste. Dezelfde combinaties van Holland en de bergen vindt men ook in Rembrandt's schilderijen te Cassel en Brunswijk. In het algemeen houdt Seghers niet van stoffeering. Zijn meeste etsen en schilderijen zijn figuurloos. Slechts zoo nu en dan vindt men een eenzamen wandelaar of een kar afgebeeld. Het is merkwaardig, hoe sterk de motieven van Seghers en die van den Vlaming Joos de Momper (1564-1635) onderling op elkaar gelijken. Toch is er vermoedelijk geen verband maar slechts gemeenschappelijke verwantschap inzooverre als beiden aftakkingen zijn van eenzelfden stam: Coninxloo en de 16e eeuwsche Vlaamsche opvattingen.

Aangezien de tijdsorde van ontstaan van Seghers' werken slechts valt te gissen, kan men moeilijk vaststellen of een werk gelijk het Vergezicht in de Uffizi al dan niet een voorbeeld voor Rembrandt's landschappen kan zijn geweest. Gewoonlijk neemt men aan, dat Rembrandt, die veel werk van Seghers bezat, diens invloed ondervonden heeft bij het teekenen, etsen en schilderen van landschappen. Hoe het zij: Seghers is een der groote stuwende krachten geweest in de ontwikkeling van het grootsche in onze landschapskunst.

Onder de kunstenaars van het landschap, die, vooral in Haarlem en Amsterdam, tusschen 1610 en 1625 met kracht het nieuwe realisme propageeren,

zijn er verscheidene die op dit terrein uitsluitend als etser werkzaam waren en die dus eigenlijk vallen buiten het bestek van dit boek. Wij kunnen evenwel den lezer geen indruk geven van den loop der gebeurtenissen indien wij niet tenminste wijzen op het penetrante realisme der landschap-teekeningen en -etsen van Willem Buytewech (1591 of '92-1624), dien wij als genreschilder nog zullen behandelen, maar van wiens landschappen wij een teekening (afb. 130) en een der etsen uit een 1622 gedateerde serie[356)] afbeelden (afb. 138). Men ziet het: hier is uitsluitend buiten naar de natuur



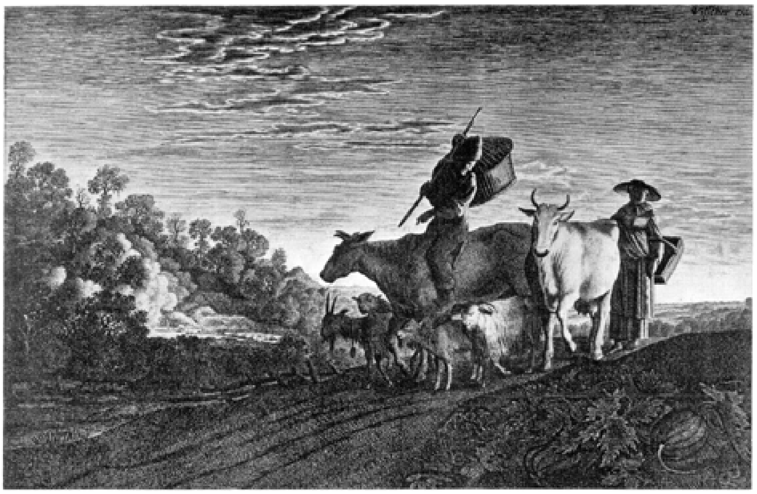
Afb. 138. W. Buytewech 1622. Landschap. Ets.

gewerkt en geheel gebroken met elk overgeleverd compositie-recept. Dezelfde verschijnselen zien wij in de prenten van Jan van de Velde (1593-1641), Esaias v.d. Velde (± 1590-1630) en P. Molijn (1595-1661), hoewel daarin eerst nog traditioneele elementen voortleven. Van deze drie meesters zullen wij de laatste twee beneden nog bespreken als schilder. Van Jan van de Velde, die uitsluitend prenten en teekeningen maakte[356a)], willen wij één werk afbeelden (afb. 139) om te toonen, hoe deze reeds in 1622 een volmaaktheid bereikte, waar de schilderkunst toen nog niet aan toe was.

In deze atmosfeer groeide onze landschapschilderkunst nu verder op. Met rassche schreden naderde haar bloeitijdperk. Het geïmporteerde werd steeds

meer verwerkt en ging weldra geheel op in het eigene, zuiver Hollandsche. Evenwel, het zou nog tot ongeveer 1630 duren, alvorens het geschilderde Hollandsche landschap geheel vrij zou zijn van het ietwat harde en koele en het meer teekenachtige dan schilderachtige, dat het omstreeks 1620 nog kenmerkte.

Bij het overgroote deel der genoemde schilders speelt het figuur een rol van beteekenis. Het verhaal of de handeling zijn daarbij evenwel niet meer



Afb. 139. Jan van de Velde 1622. De Witte Koe. Prent.

hoofdzaak, want de functie der figuren wordt meer en meer die van picturale stoffeering.

Twee baanbrekende schilders van het Hollandsche landschap[357] zijn er in dezen tijd, in wier werk natuur en figuur niet vallen te scheiden: Arent Arentsz. van der Cabel (Amsterdam 1585 of '86-vóór 1635 aldaar)[358] en Hendrick Avercamp, genaamd de Stomme van Kampen (Amsterdam 1585-Kampen 1634). Zij hebben voor onze schilderkunst de schoonheid ontdekt van het Hollandsch polderlandschap met zijn rechte lijnen en horizontale niveau-verschillen, 'het vlacke platte Landt, en de flauwe Landsdouwen'[359] met hunne molens en schepen, dijken, vaarten en slooten, met de visschers, eendenjagers, schaatsenrijders en sleden. Het

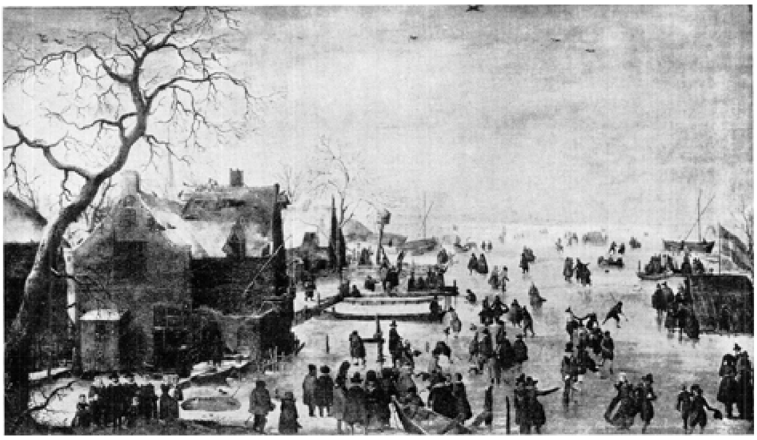
is het echte Holland, dat niemand kent die er niet heeft gevischt, gezeild, gezwommen of geschaatst.

Het werk van Arent Arentsz. vertoont nergens - behoudens dan in het als coulisse gebruiken van een boom of huis - Vlaamsche of andere uitheemsche invloeden, zelfs niet in voor de hand liggende details gelijk het naakt van in de sloot badende jongens. Geheel het oeuvre van dezen schilder leert ons een meester kennen, die in zijn belangstelling Hollandscher is dan welke ook uit dien tijd, Avercamp uitgezonderd. Hij is een vrijwel uitsluitend door de natuur geschoold kunstenaar, met ietwat kinderlijken kijk maar met des te grooter eerbied. Begaafd met een goed teekentalent, is hij

Afb. 140. Arent Arentsz. Winter. Particulier Bezit.

toch vaak huiverig in het weergeven van dingen die hij weet dat anderen beter kunnen maken. Hij is een eerlijk en gevoelig realist, die meer dan eens zijn lang en laag formaat nauwkeurig kiest in verband met het effect zijner horizontalen. Wij beelden hierbij een winterlandschap af waarin hij zich een voorlooper toont van Aert van der Neer (afb. 140)[360].

Begaafder, zoowel in het weergeven van het landschap als in dat van het figuur, was Hendrick Avercamp[361]. In tegenstelling tot Arent Arentsz. is Avercamp van huis uit flamingant: Coninxloo zoowel als de Brueghel-prenten vindt men terug in zijn vroege werk, waarin hooge horizonten, perspectieven met centraal verdwijnpunt en tal van andere elementen, o.a. het ronde formaat[362], verraden, hoeveel hij heeft gekeken naar zestiend'



Afb. 141. Hendrick Avercamp. IJsvermaak. Schwerin.

eeuwsche kalender-prenten, naar de miniaturen van Hans Bol en naar de schilderijen uit Pieter Brueghel's school[363].

Avercamp's groote, wijde wintergezichten, waarvan wij dat uit het Museum te Schwerin afbeelden (afb. 141), blijven nog langen tijd Vlaamsch van compositie en eerst later geeft hij ze met een lager horizon, een fijner atmosfeer, een toniger koloriet. Hij schijnt reeds kort na 1625 weer naar zijn vaderstad Kampen terug te zijn gegaan, waar hij in 1634 overleed. Avercamp's voorliefde gaat naar het winterlandschap. Hier is hij de voorlooper van Van Goyen, van der Neer, Aelbert Cuyp en van de Cappelle.

Bij Avercamp is het natuurgevoel even echt als bij Arent Arentsz. Maar hij is tot meer in staat dan deze en is bovenal een perfect figuurteekenaar. Op Brueghelsche wijs geeft hij gaarne van alles te zien. Sleden en kolfspelers, venters en schaatsenrijders en een vallend boerinnetje op het ijs met al haar rokkenglorie in 't ongereede. Men vindt zijn schilderijen hier te lande o.m. in het Rijksmuseum, het Mauritshuis en het Museum Boymans, alsmede in eenige particuliere verzamelingen[364]. Verfijnd is het koloriet van Avercamp's aquarel-achtig opgevatte gekleurde teekeningen, waarvan hier te lande o.a. de prentenkabinetten te Amsterdam, Leiden, Haarlem (Teyler) en Rotterdam (Boymans), alsmede het museum Fodor te Amsterdam voortreffelijke exemplaren bezitten.

Van hen, die behalve de reeds genoemden een eerste plaats innemen in de verdere ontwikkeling der zuiver Hollandsche landschapskunst, noemen wij thans nog Pieter de Molijn (Londen 1595-Haarlem 1661), Esaias van de Velde (Amsterdam ± 1590-'s-Gravenhage 1630), Jan van Goyen (Leiden 1596-'s-Gravenhage 1656) en Salomon Ruysdael (± 1602 Naarden-1670 Haarlem). Van dit viertal zijn Molijn en Esaias van de Velde overgangsmeesters, terwijl van Goyen en Salomon Ruysdael, zoodra hun werk rijp wordt, geheel behooren tot de groote kunst van onzen bloeitijd.

P i e t e r d e M o l i j n propageert reeds in zijn prenten van 1626 nieuwe elementen voor den bouw van landschappen, met name de diagonaalcompositie, waarin hij golvend duinterrein en vergezicht verbindt tot verrassende maar geenszins onnatuurlijke effecten. Vooral Isaac van Ostade en Wouwermans (in zijn vroegen tijd) hebben in dit opzicht veel aan Molijn te danken. Deze heeft nooit recht geweten of hij figuur- dan wel landschapschilder wilde zijn en is op den duur op geen van beide gebieden gaan uitklinken. Zijn later werk[365] blijft weliswaar typisch van compositie en brachtig van bouw, maar is in den toon en het onderwerp sterk onder invloed van Van Goyen, alleen valer en veel minder krachtig. Van zijn vroege werk

beelden wij het bekende Landschap van 1626 af, dat zich te Brunswijk bevindt (afb. 142)[366].

In tegenstelling tot Molijn behoudt de vindingrijke, vormende en de jongeren prikkelende geest van Esaias van de Velde zeer lang de frischheid, die dezen merkwaardigen kunstenaar van den beginne af tot een zoo interessante verschijning maakt. Esaias van de Velde[367], die een neef was van den graveur Jan van de Velde en van den zeeschilder Willem van de Velde den Oude, was Amsterdammer en vermoedelijk leerling van

Afb. 142. P. Molijn 1626. De Zandweg. Brunswijk.

Coninxloo. Reeds in 1610 was hij in Haarlem, waar meer nog dan in Amsterdam realistisch landschap werd geschilderd en geteekend. In 1618 was hij in Den Haag, waar hij voor de Stadhouders Maurits en Frederik Hendrik werkte. Hij overleed er in 1630.

Esaias van de Velde maakte zich reeds zeer vroeg los uit het traditioneele schema. Reeds in zijn teekeningen en etsen van 1614 is hij, vooral door den invloed van Buytewech[368], die toen eveneens in Haarlem werkte, geheel Hollandsch en al moge hij later nog soms in zijn etsen den anderen stijl huldigen, dan doet hij dit stellig niet van harte en eer om de wille van de mode. Zijn frissche, natuurlijke observatie blijke uit het Ponteveer (1622)

in het Rijksmuseum te Amsterdam, dat hem als typischen overgangsmeester kenmerkt (afb. 56). Zijn duinlandschap in het Rijksmuseum, van 1629 (afb. 143), dus een jaar vóór zijn dood geschilderd, heeft reeds de volle rijpheid van de school, tot wier ontstaan hij den stoot heeft helpen geven als leermeester van Jan van Goyen.

Van de Velde was ook een handig figuur- en paardenschilder. Ettelijke ruitergevechten (o.a. in het Museum Boymans) en buitenpartijen (van 1614

Afb. 143. E. van de Velde 1629. Langs de Duinen. Rijksmuseum.

in het Mauritshuis, afb. 208, van 1615 in het Rijksmuseum) getuigen daarvan, evenals de talrijke aardige figuurtjes, die hij schilderde in composities van zijn tijdgenooten, vooral in die van Van Bassen. Men zie b.v. diens kerkinterieur van 1626 in het Mauritshuis, waarin van de Velde's figuren haast belangrijker zijn dan van Bassen's interieur (afb. 158).

Met J a n v a n G o y e n , den voornaamsten leerling van Esaias van de Velde, komen wij reeds aan een schilder die, zoodra zijn kunst rijp is, tot den bloeitijd behoort. Van Goyen, nog in de 16e eeuw (1596) te Leiden geboren, reisde ± 1615 in Frankrijk, bracht vervolgens een jaar bij Esaias

van de Velde in Haarlem door, woonde daarna wederom in zijn geboortestad en later, sedert 1634 ongeveer, in Den Haag. Zijn schetsboeken (zie boven, blz. 7) toonen aan, dat hij herhaaldelijk studiereizen langs onze rivieren, naar België en andermaal naar Noord-Frankrijk heeft gemaakt. Wij zullen hem in het zestiende hoofdstuk uitvoeriger behandelen, omdat zijn rijpe werk eerst na 1630 tot stand is gekomen. Op deze plaats willen wij er slechts op wijzen, dat van Goyen's kunst zich vrij laat ontplooide. Hij begon Brueghelachtig, op kleine ronde paneeltjes en met de Vlaamsche coulissen-compositie. Weldra

Afb. 144. Jan van Goyen 1622. Winterlandschap. Leiden, Stedelijk Museum.

werd hij dusdanig gepakt door het werk van Esaias van de Velde, dat hij dit gedurende eenige jaren van nabij navolgde. Alleen aan den iets warmer toon bij van Goyen ziet men het verschil tusschen de twee (afb. 144). Van Goyen's schilderijen van 1621 in Berlijn, van 1622 te Brunswijk en van 1625 te Bremen zijn onrustig, vol kleurige figuurtjes en nog vrij schematisch van compositie. Men zou daarnaar niet zeggen, dat er een groot kunstenaar in hem stak en nog veel minder vermoeden, dat hij binnenkort werk zou maken, dat door tientallen van Hollanders zou worden nagevolgd. Eerst omstreeks 1627 begint hij zijn figuren ondergeschikt te maken aan het landschap en gaat het bonte en zware plaats maken voor vlotte schildering in groengrijs en geelbruin. Hij vervalt zoodoende weldra in het andere uiterste: de oplossing van de lokale kleur in den toon doet hem het figuur bijna veronachtzamen; een schamele hut met een put aan een duinweg vol hakhout en rommel en een of twee boerengestalten, of de leege stilte van een langs een landweg met leelijke knotwilligen gebouwd complex van woningen met wat dorpsjeugd en landlieden (afb. 145). Dit alles geeft hij zeer stemmig weer en

doorgaans gezien onder een bewolking, die belangrijker is dan die van zijne voorgangers, behalve die van den zeeschilder Jan Porcellis, die in dezen blijkbaar veel invloed op hem heeft gehad[399].

Dit zijn de jaren, waarin van Goyen werd tot een der grootste schilders van den nieuwen tijd. Van Mander had nog den helderen hemel gepredikt[369] en Hercules Seghers volstond in al zijn etsen en ook in het schilderwerk, dat hij in deze jaren maakte, met strakke luchten. De schilders in Elsheimer-manier en de meeste landschap-etsers waren teekenachtige of uiterst vage bewolkingen gaan maken. Van Goyen nu is onder de landschapschilders de eerste, die de bewegingen der wolken, haar kleur en toon

Afb. 145. Jan van Goyen 1628. Huizen langs den Weg. Frankfort a/M.

steeds indrukwekkender begint weer te geven[370].

Evenals van Goyen's kunst kwam ook die van S a l o m o n R u y s d a e l uit de werkplaats van Esaias van de Velde te Haarlem voort[371]. Al weten wij niets bepaalds hieromtrent uit oorkonden, toch blijkt uit de schilderijen en teekeningen de samenhang ten duidelijkste. Salomon Ruysdael, omstreeks 1602 te Naarden geboren, vestigde zich vermoedelijk in of kort na 1616 te Haarlem, doch werd eerst in 1623 (onder den naam van Salomon de Gooyer) als lid van het Haarlemsch St. Lucasgild ingeschreven. Hij kan dus ± 1617 tegelijkertijd met den iets ouderen van Goyen bij van de Velde hebben gewerkt. Evenwel, van Van Goyen's invloed blijkt niets en het schijnt eer, dat beiden onafhankelijk van elkaar denzelfden weg zijn gegaan.

Wij kennen geen werk van Salomon vóór 1630 en doen dus beter, de behandeling van de indrukwekkende meesterstukken van dezen schilder in een later hoofdstuk te bespreken, na het rijpe werk van Van Goyen.

Onafhankelijk van de genoemde meesters staat de figuur van Joost Cornelisz. Droochsloot (Utrecht 1586-1666). Deze schilder, die in 1616 meester werd, heeft tallooze landschappen gemaakt, meest dorpsgezichten, met kleine figuren gestoffeerd. Zij zijn in bruinen toon gehouden en soms aantrekkelijk, gelijk de beide tegenhangers in het Centraal Museum te Urecht[372)]. Droochsloot was tevens een ‘braef’ schilder van bijbelsche tafreelen en van paarden. Er ging niet veel van hem uit en zijn werk is zelden meer dan middelmatig.

Wij wezen er reeds bij verscheiden meesters op, o.a. bij Arent Arentsz., H. Avercamp, E. van de Velde en W. Buytewech, dat zij tevens uitmuntende figuurschilders waren. Deze ‘humanarum figurarum minorum pictores’ zijn eigenlijk niet van de landschapschilders te scheiden, en omgekeerd. Evenwel, wij wilden allereerst den lezer een indruk geven van de ontwikkeling van het landschap uit lijn en vorm naar licht, atmosfeer en toon.

In het landschap was in 't eerst het figuur nog onontbeerlijk. Weliswaar was allengs de stoffeering met een bijbelsch of mythologisch tafreel niet meer noodzakelijk en bij een Stichtsche boerenhofstee behoefde niet meer een Tobias met een Engel te worstelen[373)] of Latona's snood bedrijf in vollen gang te worden uitgebreid met haarzelf en de in kikkers veranderende boeren op den voorgrond[374)]. Evenwel, al behoefde de Bijbel of Ovidius er niet meer aan te pas te komen, toch was althans het dagelijksch leven langs den weg nog wel een onmisbaar ingrediënt in het landschap. De solitude, gelijk Hercules Seghers die maakte, was in het eerste tijdvak onzer 17e eeuwsche kunst nog een zeldzaamheid. Ook de tijden waarin de landschapschilder zich door den figuurschilder laat helpen of omgekeerd (Hobbema door Adriaen van de Velde, of van der Merck door Jan van Goyen) lagen nog ver in 't verschiet. De meeste landschapschilders maakten dus tevens figuur en vele figuurschilders waren uitnemende meesters in 't landschap.

Onder de kunstenaars, die meer klein-figuur-schilders dan landschapschilders waren, omdat het figuur voor hen een dieper beteekenis had, neemt Adriaen van de Venne (Delft 1589-Den Haag 1662) een eerste plaats in[375)]. Hij is in het eerste kwart der 17e eeuw onze geestigste kleinfiguurschilder.

Van de Venne was een Delftenaar van Brabantsche afkomst, de broeder van een bekend Middelburgsch uitgever. Hij vertoefde omstreeks 1607 in

Antwerpen en maakte daar blijkbaar dusdanig van nabij kennis met het werk van den Fluweelen Brueghel (1568-1625), dat hij dit op zijn manier trachtte te imiteeren in Middelburg, waar hij van ± 1614 tot 1625 woonde. Op zijn manier, want ondanks het kleurige, ondanks den Brueghelschen boomslag en de Vlaamsche plan-verdeeling herkent men toch in van de Venne's werk aanstonds diens afwijkenden aard. De natuurlijkheid in de teekening zoowel als in de kleur is grooter en de motieven der schilderijen zijn, op enkele uitzonderingen na, zuiver Hollandsch. Er is ook een beter geobserveerde atmosfeer in van de Venne's werk dan in dat van den Fluweelen Brueghel. Kwalitatief staan de groote werken uit zijn vroegen tijd (1614-1625) op één lijn met het beste werk van dezen beroemden Vlaming.

In het Museum te Berlijn bevinden zich twee tegenhangers van 1614: een Zomertje en een Wintertje, nog geheel Brueghel-achtig, met hoogen horizon, bonte figuren en weinig harmonie in de kleur, maar met uitnemend geschilderde boomen en, op het Wintertje, een weergave van het harde ijs zooals die zelfs door van der Neer niet zou worden overtroffen. De figuurtjes, die op den voorgrond staan en die min of meer triomfantelijk voor den beschouwer poseeren, zijn van een geestigheid en levendigheid, die men bij geen Vlaming van dien tijd vindt en die ook Avercamp niet bereikte. Deze schilderijtjes dateeren uit hetzelfde jaar waarin Esaias van de Velde de Buitenpartij (Mauritshuis) schilderde. Inderdaad, van de Venne toont hier, dat hij als figuurschilder zelfs dezen de baas was.

Nog sterker blijkt dit in de grootere composities uit die jaren: de Zielevisscherij, van 1614, Rijksmuseum; Les Trêves van 1616, Louvre; De Rijswijksche kermis van 1618, Rijksmuseum; De Haven van Middelburg van 1625, Rijksmuseum.

Aan de Zielevisscherij (afb. 146), welk tafreel een zinnebeeldige voorstelling is van den strijd van het Noord-Nederlandsch Protestantisme tegen het Zuid-Nederlandsch Katholicisme, wijdde Dr. G. Knuttel een afzonderlijk boek. Hij wijst er niet alleen op de geschiedkundige en cultureele beteekenis van deze historieprent in olieverf, maar ook op de zeer bijzondere kwaliteiten der uitvoering en de geestigheid der figuren. Op het prachtig geschilderde water (geen onzer zeeschilders wist dit in 1614 zóó voortreffelijk weer te geven) visschen protestanten en katholieken naar doelloos rondzwemmende zielen. Als toeschouwers fungeeren links een ontelbare menigte van protestanten, waarbij Prins Maurits met zijn hof, de Koning van Engeland, de koning van Denemarken, de keurvorst van de Palts, enz. en tal van theologen (arminianen en gomaristen). Den rechter oever bevolkt een belangrijk kleinere, eveneens internationale groep van katholieken, waarbij de Paus, Albert en Isabella, Spinola, enz.

Afb. 146. Adriaen van de Venne 1614. De Zielevisscherij. Rijksmuseum.

Voortreffelijk zijn de portretten, bijzonder aantrekkelijk de levendige kleuren der groepen van vorsten en hovelingen in charmante houdingen, zeer komisch de straatjongensfiguren op den voorgrond links en rechts. Kostelijk is de groep van den schalkschen hofnar rechts, met een knipoogje toegelachen door een straatjongen met de handen in de broekzakken, terwijl drie andere jongetjes stilletjes hun verwonderde opmerkingen maken over den dwerg. In dit tafreel, en in enkele andere op de linkerhelft, gaat van de Venne geheel op in de observatie van het dagelijksch leven, dat hij met een scherpte weergeeft die slechts door Frans Hals en Jan Steen zou worden overtroffen. Hij komt hier niet alleen in de teekening maar ook in den toon op het eerste plan te staan in de ontwikkeling van het genrestuk, die eenige jaren later haar vlucht zou gaan nemen.

In de 'Trêves', een allegorie op het sluiten van het Twaalf-jarig Bestand in

Afb. 147. Adr. van de Venne 1618. De Rijswijksche Kermis. Rijksmuseum.

1609, in 1616 geschilderd, vertoont de schilder zich niet op hooger niveau, maar dwingt hij dezelfde bewondering af voor de compositie, de observatie, den toon en het licht. Het is een kunstwerk, waarbij van de Venne nog weer sterker aan den Fluweelen Brueghel heeft gedacht, en wel aan die toen en nog heden terecht bewonderde tafreelen (b.v. de vier Elementen, de Smidse van Vulcanus, enz.), waarin honderden voorwerpen en tal van figuren miniatuur-achtig worden vertoond in een geraffineerd arrangement.

Bijna zoo populair ten onzent als de Zielevisscherij is van de Venne's Rijswijksche Kermis, van 1618 (Rijksmuseum, afb. 147). In een karos met zes schimmels rijdt Prins Maurits met zijn gevolg door het feestvierende dorp, waar alles aan den weg blijft staan om hem te begroeten. Bijzonder mooi van kleur en toon is het geheel en charmant zijn de kleine tafreeltjes geteekend[376]. Alleen spelen de grootte-verhoudingen den meester hier en

daar parten: de boerenpaarden links op het middenplan en de huizen links achter zijn evenmin goed van proportie als b.v. de groetende ruiter rechts in verhouding tot de personen rechts op den voorgrond. Dit zijn de groote moeilijkheden, waarvoor vóór 1620 nauwelijks een behoorlijke oplossing werd gevonden. Men groepeerde van ouds volgens plannen en trachtte dan de voorgronds-, middengronds- en achtergrondsfiguren onderling te verbinden door tusschenfiguren. De Hollandsche meesters in 't begin der 17e eeuw begrepen, dat, wilde hun werk natuurlijker worden, zij zich van dit systeem moesten bevrijden. Zij zochten dus naar eigen oplossingen. Doordien zij den horizon lieten dalen teneinde een natuurlijker effect te bereiken, kwamen zij te staan voor de moeilijkheid van het achter elkaar wegschuiven der figuren en ook hiertegen moest dus een remedie worden gezocht. Een en ander verklaart, waarom in tal van werken uit deze jaren de groepeering niet klopt, maar bewijst tevens hoe zelfstandig het zoeken toeging. Immers, de buitenlandsche voorbeelden, die voor de hand lagen, lieten deze realisten ongebruikt.

Het Rijksmuseum, waar men van de Venne uitnemend kan leeren kennen, bevat o.m. nog een ander zijner belangrijkste composities: de Haven van Middelburg bij de Aankomst van den Keurvorst van de Palts met zijn Zwager Prins Maurits in 1613. Het was gedateerd 1625 en sluit van de Venne's glorierijke periode af[377)]. Ook hier een zeer mooie toon, zwaarder en minder bont dan in zijn vroeger werk, en die eigenaardige belichting welke aan van de Venne's werk een zoo typisch Hollandsch karakter geeft.

Ook in dit stuk was er hem veel aan gelegen, karakters uit te beelden, kleine gebeurtenissen geestig te vertellen (b.v. het in het water waaien van een hoed) en een onderling verband te leggen tusschen de diverse handelingen. Hierdoor werd hij een der grondleggers van het Hollandsche genrestuk.

Door zijn talrijke illustraties, o.a. die voor de Brune's Sinnewerck (1624) en bij het Houwelyck van Jacob Cats, door zijn broer uitgegeven in 1625, had hij grooten invloed ook elders in den lande, waar zich intusschen, rondom Frans Hals en Willem Buytewech, het schilderen van ‘geselschapjes’ begon te ontwikkelen, gelijk wij in het achtste hoofdstuk zullen zien[378)].

Van de Venne geeft in zijn illustraties een gemoderniseerd en naar Hollandschen stijl omgevormd emblematisch-grotesk genre. In zijn ouden Vlaamschen vorm (Vinckboons, Chr. de Passe) had dit geen levensvatbaarheid meer. Het is van de Venne's verdienste, het tot nieuw leven gewekt te hebben, al bleef het dan ook vrijwel tot hem beperkt. Want het had geen vat op onze schilders, die er slechts de ‘note gaie’ uit overnamen. De groteske in 't grauw geschilderde groepen van bedelaars, vechtende boeren en oude wijven, cavaliers en dames, met burleske opschriften, door van de

Venne sinds 1621 doch vooral na 1627 tot zijn dood gemaakt (afb. 220), sluiten deels aan bij zijn emblematische illustraties, deels bij de voorstellingen waarin toen vooral Fransche kunstenaars (Callot, 1592-1635) medelijden wisten op te wekken voor armoede en ellende. Door een en ander bracht hij sommige humoristische elementen in onze schilderkunst. Wij komen hierop in het achtste hoofdstuk terug.

In dit opzicht blijkt van de Venne meer en meer de onmiddellijke voorlooper van Jan Steen te zijn geweest. Hij is dit echter slechts wat onderwerp en strekking betreft, en niet op het punt der karakteruitbeelding. Want na 1627 werd zijn werk allengs oppervlakkiger en kon het moeilijk meer tot voorbeeld strekken voor technische perfectie of scherpe karakteristiek.

Van de Venne was in zijn rijpen tijd een zeer goed conterfeyter. De kleine portretten op zijn schilderijen zijn bijzonder geestig, krachtig, beschaafd en sierlijk. Dezelfde eigenschap vertoonen zijn stadhoudersportretten (vooral bekend door de prenten van Willem Delff, 1629) en de beste exemplaren van zijn groep stadhouders te paard, omstuwd door ranke pages (o.a. in het Rijksmuseum[379)].

Wij zouden hier nog enkele knappe figuurteekenaars moeten noemen, wilden wij een ietwat volledigen indruk geven van hetgeen er toen in het ontluikend ‘gezelschapsstuk’ omging. Evenwel, het meerendeel dezer kunstenaars heeft niet of slechts bij uitzondering geschilderd. De voornaamste onder hen was Goltzius' leerling J a c o b d e G h e y n II (Antw. 1565-Den Haag 1629), een man van groote verbeeldingskracht en iemand, voor wien de waarde der lijn in de figuur en in de groep-compositie een even ernstig onderwerp van studie was als voor den later te behandelen Buytewech. Even mogen zijn prachtige teekeningen in het Prentenkabinet te Amsterdam worden genoemd. Hij was ook als portret- en bloemschilder werkzaam. Slechts terloops zij gewezen op Simon Frisius, Jan van de Velde (reeds wegens zijn landschappen genoemd, vgl. afb. 139) en Kittensteyn, bekende prentkunstenaars uit die dagen. Deze hebben allen het hunne bijgedragen tot de ontwikkeling van het figuurstuk.

Met het schilderen van figuren hield h e t u i t b e e l d e n v a n p a a r d e n gelijken tred. Van Mander had in het negende Capittel van zijn Schilderconsten Grondt precies onderwezen, hoe men de ‘behulpzaem moedighe Peerden’ moest schilderen, die ‘edele, ghetrouwe, leersaeme en crachtighe’ dieren[380)]. Hij beschrijft het door ons niet begeerde type met breede borst, kleinen kop (kleyn, mager en drooge) en zeer dunne lange pooten, dat men op alle Hollandsche schilderijen uit het eerste kwart der 17e eeuw tegenkomt.

Het paard behoorde bij de stoffeering van het landschap en wordt dan ook

door Esaias van de Velde, Savery en van de Venne geschilderd[381)]. Bovendien maakte Esaias van de Velde in die jaren reeds ruitergevechten (een bevindt er zich in het Museum Boymans, gedateerd 1623) en tegelijkertijd ontwikkelde zich het hoofsche ruiterportret: Maurits op een prachtigen schimmel, door van de Venne (Rijksmuseum); de oranjevorsten te paard door denzelfden schilder of, met het stadhouderlijk kwartier als achtergrond, vereeuwigd door den Amsterdammer Hendrick Ambrosius Pacx (1602 of '03-na 1658) op een doek dat zich in het Mauritshuis bevindt. Portretten van paarden maakte o.a. de Gheyn (Rijksmuseum). Ook het afdanken der waardgelders door Prins Maurits in 1618, geschilderd o.a. door Droochsloot[382)], en andere historische gebeurtenissen gaven, naast ‘roverytgens’, aanleiding tot het afbeelden van paarden van allerlei slag.

Aldus ontstaat een paardeschildering, die met den dag belangrijker gaat worden. Meesters gelijk J a n M a r t s e n d e J o n g e (Haarlem ± 1609-na 1647, werkzaam te Amsterdam en Delft), J a n J a c o b s z . v a n d e r S t o f f e (Leiden ± 1610-1682), P a l a m e d e s P a l a m e d e s z . S t e v a e r t s (Londen? 1607-Delft 1638) en A b r a h a m V e r h o e v e n , die eveneens in Delft werkte (Künstler-Inventare I 364) schilderen allen bij voorkeur ruitergevechten. Zij bereiden de komst van den bloeitijd voor. Bij het hoofsche ruiterportret streefde men naar een esthetisch ideaal-paard. Bij de ruitergevechten keek men nog veel naar buitenlandsche prenten, met name naar Tempesta[383)]. De paardenschilders maken intusschen steeds meer studies naar de natuur, evengoed voor de ruiterportretten als voor de boeren-karrepaarden. De overgebleven schetsen, met name die van Van de Venne, zijn daarvoor de bewijzen.

Dit alles was evenwel nog slechts een begin: van het weergeven b.v. van het mooi glanzende van een paardehuid zooals Cuyp, de Keyser of de jeugdige Wouwermans dit later deden, was nog evenmin sprake als van het kundig componeeren van een gecompliceerd ruitergevecht, gelijk Wouwermans of Asselyn dit in hun rijpen tijd vermochten. En de mogelijkheid, dat hier ooit paarden zouden worden geschilderd met het élan, waarvan Rembrandt blijk geeft in zijn Eendracht van het Land (Museum Boymans) en in zijn Poolschen Ruiter (± 1655, collectie Frick, New York), is in deze jaren nog geenszins te voorzien. Daarvoor was breeder kijk en intensiever studie noodig dan waarover de schilders uit deze vroege periode beschikten.

Onwillekeurig is in ons betoog de weg ingeslagen, die leidt van het landschap naar het figuur- en genrestuk. Wij hadden evengoed van het landschap eerst tot het zeestuk[384)] kunnen overgaan, omdat bij de interpretatie van deze beide de atmosfeer en studie buiten naar de natuur zulk een groote rol spelen. Op dezen meer schilderachtigen en wellicht meer aantrekkelijken

weg liggen evenwel voetangels en klemmen. Want het Zeestuk is ten onzent onmiddellijk uit het scheepsportret ontstaan[385]: het gevecht ter zee en de afbeeldingen van bepaalde schepen en scheepstypen zijn de oorsprong. Het schilderen van de Noordzee, de Zuiderzee en de Zeeuwsche stroomen om hun eigen schilderachtigheid is, kunsthistorisch gesproken, secundair. Met de ontwikkeling onzer landschapskunst heeft die van het zeestuk slechts dezen trek gemeen, dat zij eveneens leidde tot de overwinning van het schilderachtige. In dit geval evenwel werd het initiatief in Vlaanderen genomen. Daar waren, gelijk dit eveneens met het landschap het geval was, in de zestiende eeuw grondslagen gelegd, waarop de naar hier uitgeweken emigranten voortbouwden. De Gentenaar Jan Porcellis, geb. voor 1584, die afwisselend in Antwerpen en in Holland woonde, waar hij in 1632 te Zoeterwoude stierf, was de eerste, die zeestukken maakte waarin natuurliefde en schilderachtige verlangens de uitgangspunten zijn. Met Bredius mag men dezen meester begroeten als den grondlegger der zuivere zeeschilderkunst[386].

Maar voordat deze Vlaming hier te lande werkte, was in Holland reeds een eigen zeevaart-schildering ontstaan, die - het spreekt bij ons volk welhaast vanzelf - haren oorsprong had in den drang om al wat samenhing met het schip in beeld te brengen. Een scheepsportretkunst dus, die tevens alle gebeurtenissen met schepen vastlegde: den zeeslag, het schip in den storm of in de stilte, in vreemde of eigen haven. Zij is ten nauwste verbonden met ons leven en onze historie ter zee en heeft haar bakermat in dezelfde oude stad Haarlem waar, eerder nog dan in Amsterdam, de grootheid onzer zeventiend'eeuwsche kunst ontlook.

Hendrick Cornelisz. Vroom (1566-1640)[387] is de grondlegger van deze meer op het teekenachtige dan op het schilderachtige, meer op het verstand dan het gevoel gerichte kunstuiting. Hij maakte reeds in 1566 de ontwerpen voor de tapijten, die de Engelsche Lord Howard had besteld bij Spieringh te Delft en die de overwinning op de Armada voorstelden. Later ontwierp hij de schepen voor de nog heden in de vergaderzalen der Staten van Zeeland bewaarde gobelins. Vroom, wiens bijzonder avontuurlijk leven van Mander blijkbaar uit 's meesters eigen mond opschreef, vertoefde lang als plateel- en majolika-schilder in Italië, Spanje, Frankrijk en Duitschland. In Haarlem teruggekeerd, werd hij zeer spoedig alom bekend als schilder van schepen. Zeer populair zijn nog steeds zijn Slag op het Haarlemmermeer in 1573 (Rijksmuseum), het Overzeilen der Spaansche galeien in 1602, geschilderd 1617 (Rijksmuseum, afb. 26) en het binnenkomen van het schip waarmede Cornelis Houtman zijn eerste reis naar Indië had gedaan, in Augustus 1597 (Rijksmuseum).

Vroom schildert in de eerste plaats hetgeen er met de schepen gebeurt. Hij kiest een hoogen horizon teneinde des te gemakkelijker zijn verhaal te kunnen uitbeelden. Dit laatste doet hij zeer dramatisch en men ziet aan zijn bijzondere bedrevenheid in het schilderen van de honderden bonte figuurtjes, dat hij een vlot teekenaar was en dat hij, vermoedelijk in Italië en Frankrijk, veel routine had gekregen in 't componeeren. Ook de schepen zijn bijzonder goed, althans als portretten. Van Mander zegt: 'Vroom is te dezen deele een uytnemende Meester, oock niet alleen de schepen, goet maecksel, touwen en takelinge, wint-streken, seylagien, en anders des aengaende wel verstaende, maer is oock uytnemend in allen anderen omstandt, als gronden, Landtschappen, Clippen, Boomen, Lochten, Wateren, Golven, Casteelen, Dorpen, Steden, Bootsen (= figuurtjes), Visschen en ander dingen, die zijn Schepen verselschappen en vercieren.'

Inzake de 'Lochten, Wateren en Golven' schrijft van Mander wel wat euphemistisch. Immers Vroom's water is eentonig matgroen met schematische golven, zijn luchten zijn vervelend en ondoorschijnend. Nergens in Vroom's schilderijen heerscht ware atmosfeer en de kleuren van vlaggen en wimpels zijn te sterk ten opzichte van de rest. In Vroom's werk interesseeren ons ten zeerste de verhalende inhoud, de geestige figuurtjes en de meesterlijke, serieuse teekening, terwijl het ons amuseert door de haast kinderlijke blijheid waarmede op de soms groote schilderijen ieder detail met gelijke belangstelling is behandeld.

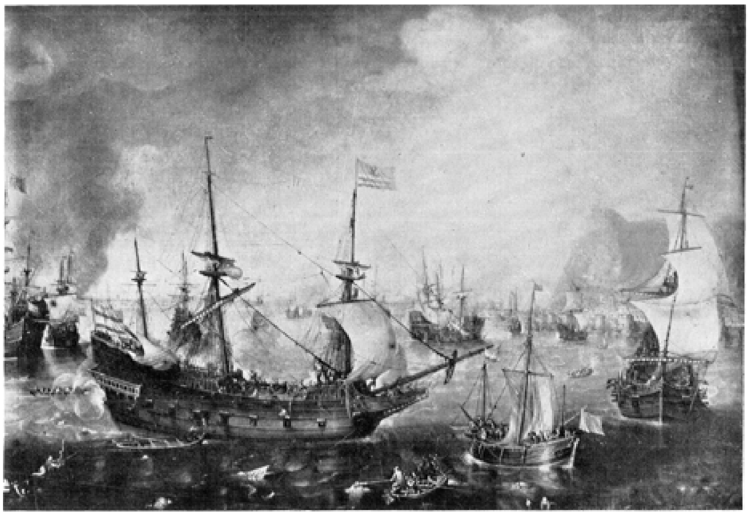
Ook in het schilderen van de scheepvaart of een gebeurtenis te water vóór een stad, met de stad zelve op den achtergrond, is Vroom zeer bekwaam, getuige zijn Gezicht op Vianen, in het stadhuis aldaar bewaard, het Gezicht op Haarlem, in het Frans Hals Museum, de stad Alkmaar, uit de nog onbedijkte Schermer gezien (1638) in het Museum te Alkmaar, het gezicht op Hoorn (Westfriesch Museum) en dat op Veere, in het Raadhuis aldaar bewaard. Hij vertegenwoordigt hierin met Willaerts een tak van schilderkunst, die in olieverf in 't groot uitbeeldt hetgeen de prentkunst hier te lande reeds sedert Pieter Bast deed en waaraan wij fraaie geëtste en gegraveerde gezichten danken op onze koopsteden en de schepen daarvóór.

Vroom's werk[388)] oogstte van meet af aan grooten roem. Hij liet er zich buitengewoon hoog voor salarieeren, want 'wie wat van hem begeert, die moet het hem betalen'[389)]. Hij bleef tot zijn dood vrijwel op dezelfde manier werken, terwijl intusschen bij anderen de toon-schildering, door Porcellis in 't leven geroepen, de overhand verkreeg.

Van de schilders in Vroom's trant noemen wij den Haarlemmer C o r n e l i s C l a e s z . v a n W i e r i n g e n (Haarlem ± 1580-1635)[390)], den in Amsterdam gevestigden Antwerpenaar A e r t v a n A n t u m (werkzaam in het

begin der 17e eeuw)[391] en den Amsterdammer A b r a h a m d e V e r w e r (overleden 1650). Laatstgenoemde schilderde in zijn laten tijd in den grijzen toon der Porcellis-school[392].

V a n W i e r i n g e n 's werk lijkt zeer veel op dat van Vroom. In het begin der 17e eeuw waren zij de eenige zeeschilders in Haarlem. Van Wieringen's kleur is niet zoo frisch als die van Vroom. Later gaat hij meer in den blonden trant der jongere generatie werken. Zijn schepen waren bijna even populair als die van Vroom. Hij schilderde dezelfde onderwerpen en zoo



Afb. 148. C. van Wieringen 1622. De Slag bij Gibraltar in 1607 (detail). Scheepvaartmuseum, Amsterdam.

kan men in het Frans Hals Museum van beide meesters een voorstelling zien van de aankomst van Frederik V van de Palts te Vlissingen. Van Wieringen was goedkooper dan de zeer op geld beluste Vroom en kreeg daardoor van de Admiraliteit van Amsterdam in 1622 de opdracht voor het kolossale stuk (1 M. 90 × 5 M.) met den Slag bij Gibraltar in 1607, dat zich in het Ned. Hist. Scheepvaartmuseum te Amsterdam bevindt (afb. 148)[393]. In het midden ziet men hoe het schip van Jacob van Heemskerck (den overwinteraar van Nova Zembla, die in dezen zeeslag sneuvelde) het groote vlaggeschip van den Spaanschen admiraal aantast, terwijl tal van interessante historische bijzonderheden zijn afgebeeld, geheel volgens het verhaal van van Meeteren.

De Vroomsche zeehistorie-schilderkunst vond weldra een verjongde voortzetting in de penteekeningen van Willem van de Velde den Oude (Leiden 1611-Greenwich 1693). Ook voor dezen buitengewoon knappen teekenaar is de historie hoofdzaak, maar hij weet de gebeurtenissen op een veel boeiender wijze voor te stellen, terwijl hij bovendien, meegaande met de ontwikkeling der zeeschildering om hem heen, den horizon verlaagt zoover hem dit mogelijk is en meer aandacht schenkt aan licht en atmosfeer.

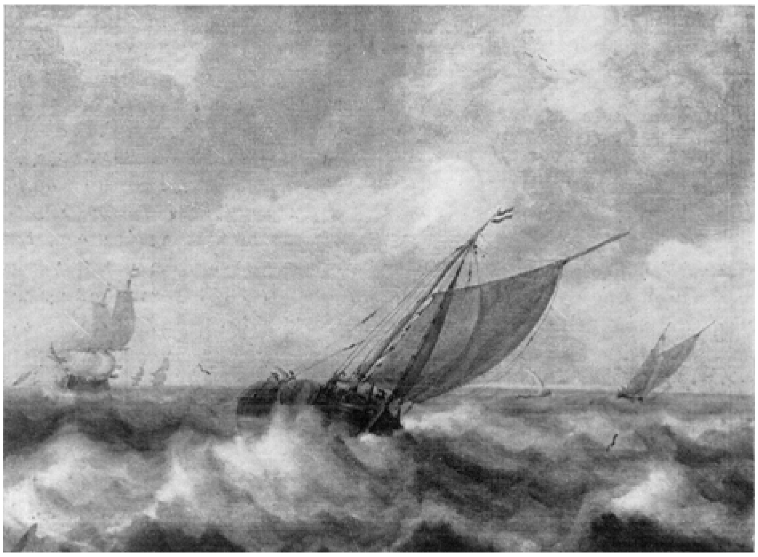
Van de Velde's meesterwerken ontstaan eerst tijdens den bloeitijd onzer kunst en wij zullen dus in het tweede deel van dit boek uitvoeriger daarover spreken, hem op deze plaats slechts noemende omdat hij in de schildering der 17e eeuwsche zeegeschiedenis een der schakels is tusschen oud en nieuw.

Keeren wij thans terug tot den in den aanhef genoemden Jan Porcellis (± 1587-1632), den ‘grondlegger der zuivere zeeschilderkunst’.

Porcellis[394)] werd vóór 1584 te Gent geboren, woonde reeds omstreeks 1600 te Rotterdam, daarna in 1615 te Antwerpen, waar hij 1617 meester werd, vervolgens in Londen en daarna omstreeks 1621 te Haarlem. Hier kwam hij dus als vertegenwoordiger der jonge generatie te staan tegenover Vroom en van Wieringen. Reeds in 1628 wordt hij door den Haarlemschen stedebeschrijver Ampzing geprezen als ‘de grootste konstenaer in schepen’, terwijl kort daarna Constantijn Huygens hem als Vroom's meerdere roemt, met wien hij nauwelijks in één adem mag worden genoemd[395)]. Van 1624 tot 1626 verbleef Porcellis in Amsterdam, waar hij een ‘jachtschuyt’ bezat. Daarna trok hij naar Zoeterwoude en woonde daar tot zijn dood, in 1632. In zijn laatste levensjaren was hij in goeden doen. Hij bezat huizen en landerijen, die hij door zijn vrouw liet administreeren ‘verclaerende dat zijne gelegentheit en oeffening niet wel toe en laten dat hij sich bemoeye met de waerneming en administratie van zijne goederen’. Een echte schilder dus, die opging in zijn werk.

Er is geen enkel stuk van Porcellis bekend, dat men met stelligheid vóór 1624 kan dateeren. Reeds toen was hij in het weergeven van licht en toon allen Hollandschen landschapschilders vooruit en het schijnt wel, dat de vrij plotselinge overgang naar het grijze en atmosferische, die zich bij Jan van Goyen omstreeks 1627 voltrekt, op directen invloed van Porcellis berust[396)]. Als voorbeeld van Porcellis' werk beelden wij het meesterstukje uit het Bredius-Museum af (afb. 149). Men kan er uit zien, hoe eenvoudig en waarachtig zijn kunst is en hoe schilderachtig. Hij is zeer helder in de kleur, zilvergrijs en doorschijnend in den toon en droog, eenigszins korrelig van techniek. Als toonschilder stond hij eenige jaren geheel op zichzelf in een milieu, waar alle zee- en landschapschilders nog in lokale kleuren werkten.

Porcellis' invloed is geweldig geweest en alleen te vergelijken met dien van Coninxloo op het einde der zestiende eeuw. Zijn opvatting is bovenal schilderachtig. Het schip en de menschen (hij was een geestig teekenaar en etser van schepen en visschers) kent en verstaat hij, en den golfslag van de zee aan de kust en op de wateren der rivieren weet hij veel overtuigender en realistischer uit te beelden dan eenig Nederlandsch kunstenaar vóór hem. Vooral zoekt hij in de natuur de schilderachtige motieven: atmosfeer, reflexen en hier en daar zelfs lichteffecten. Het historieschilderen en de groote vaart



Afb. 149. Jan Porcellis. Woelige Zee. Bredius-Museum, 's Gravenhage.

liggen buiten zijn sfeer: hij heeft geenerlei bedrevenheid in gecompliceerde groepeering noch kent hij de tuigage van oorlogsbodems, koopvaardijschepen of walvischvaarders. Zijn ervaring en kennis zijn meer die van den zeiler op Schelde, Maas, Haarlemmermeer en IJ en van den dwaler langs Holland's stranden dan die van den zeeman[397]. Hij was dus niet iemand om, gelijk Vroom, in de gunst te staan bij de Overheid, maar des te meer een veroveraar van de harten der visschers, beurtschippers en burgers, en voor de schilders bovenal een dier verkondigers van nieuwe leering, wier opvattingen in het jonge Holland gretig werden gevolgd. Immers, in Por-

Afb. 150. Simon de Vlieger 1643. Het Scheveningsche Strand. Mauritshuis.

cellis' werk ontmoet men diezelfde natuurliefde, die zich tegelijkertijd bij de landschapschilders ontwikkelde en die wij in de literatuur ontmoetten[398]. Porcellis had dezelfde belangstelling voor het water als b.v. Arent Arentsz. voor het polderland.

Porcellis' trant volgden zijn zoon Julius (geboren te Rotterdam in 1609, overl. na 1644; een schilderij in het Museum Boymans) en zijn zwager Hendrick van Anthonissen (Amst. 1605 of '06, overl. na 1655 aldaar[399]), benevens verscheiden andere schilders van zee en binnenwateren, gelijk meesters zooals Claes van Wou, Hans Goderis en anderen, die wij kortheidshalve onbesproken laten. Ook buiten den kring der zee- en schepenschilders maakte Porcellis' kunst grooten indruk. Vooral zijn luchten, waarin aan den bouw en de richting der wolken veel aandacht werd geschonken, moeten voor menig landschapschilder onder de jongeren in die dagen (C. Vroom, S.v. Ruysdael) een openbaring zijn geweest.

Allengs ziet men nu de composities der zeestukken van deze richting gecompliceerder worden: meer schepen en meer soorten van schepen, strandgezichten met vertier van vischschuiten en vischafslag, landingsplaatsen met schepen vóór den wal, en zoo meer. Met de activiteit neemt de kleurigheid toe. Lokale kleuren worden evenwel gemeden: alles is gedaan in naar grijs en bruin gestemde matte tinten: grijsgeel, grijsgroen, grijsblauw. Alleen een tikje rood van een wimpel of schippersmuts vindt men hier of daar als een welkom accent geplaatst.

Ook de bewolking wordt belangrijker en de tijd is niet meer ver, dat er zelfs schilderijen worden gemaakt waarin de lucht mooi van bouw, licht van kleur is, terwijl het zeestuk zelf veel te wenschen overlaat.

In denzelfden tijd, waarin dit bij de landschapskunst geschiedt, breekt ook in de zeeschilderkunst het oogenblik aan, waarop een element wordt geïntroduceerd dat er nog ontbrak: het licht.

De naam van Simon de Vlieger (Rotterdam 1601-Weesp 1653) is met dit zeer belangrijk deel der evolutie van ons zeestuk nauw verbonden. Voor hem toch is het lichteffect een essentieele factor in den opbouw van zijn werk. Het schilderij van 1643 in het Mauritshuis (afb. 150), waar de zon door de nevelen gaat breken boven het Scheveningsche strand, is een bewijs van het groote meesterschap, dat deze leerling van Porcellis bereikte in de weergave van het zachte, koele zilveren licht. Een iets jongere generatie (met name de Vlieger's leerling Jan van de Cappelle, en A. Cuyp) zou, onder den invloed van Rembrandt, in stede van het teere zilveren licht het warme gouden zonlicht in de zeeschildering ingang doen vinden.

De Vlieger woonde eerst in Rotterdam, vervolgens (sinds 1634) korten

tijd te Delft, van 1638 tot 1650 te Amsterdam en daarna te Weesp, dus dicht bij de zee. Hij overleed daar, nog slechts 52 jaar oud.

De Vlieger's beteekenis ligt, behalve in zijn fijne grijzen (die wij o.m. nog bewonderen in zijn schilderijen in het Museum Boymans en het Rijksmuseum), in zijn veelzijdigheid. Want zeeschilder was hij niet uitsluitend. Tal van landschappen bestaan er van zijn hand, o.a. in het Rijksmuseum en in het Museum Boymans. Op dat terrein was hij geen groot meester, evenmin

Afb. 151. Simon de Vlieger 1649. De Inscheping. Weenen.

als in zijn zeeslagen (Slag op het Slaak in 1631, Rijksmuseum, gedateerd 1633) en in zijn portretten[511)].

De Vlieger's vroegste werk is van 1624. Het sluit zich aan bij de onderwerpen van Vroom en zijn school: schepen in den storm, die op de rotsen te pletter dreigen te slaan, en dergelijke. De fantastische onrust verdween alras en de Vlieger geraakte onder den invloed van Porcellis. Na zijn vestiging te Amsterdam kwam hij tot het weergeven van sterkere lichteffecten, vermoedelijk onder den indruk van Rembrandt's lichtdonker. Voor het accentueeren der lichtwerking gebruikte hij de zeilen zijner schepen en op die

manier ontstonden zeer bijzondere werken (in het Rijksmuseum, het Museum te Schwerin (1653) en de Kunsthalle te Hamburg), waarin de kleur weer een bescheiden rol begint te spelen. De Vlieger eindigt met zeer levendige composities, zelfs met historische gebeurtenissen, op bestelling geschilderd (ontvangst van Prins Willem II, Ermitage, Vlootschouw op de Maas, Kopenhagen), waarvan wij afbeelden 'de Inscheping' van 1649 (Weenen, afb. 151) met tallooze zeilschepen op een stil zeer wijd water, onder een in fijnen toon gehouden lucht van stapelwolken. Dit en dergelijke doeken uit de Vlieger's laten tijd zijn al even gecompliceerd van samenstel en beweging als de doeken van van de Cappelle, Aelbert Cuyp en Willem van de Velde den Jonge, die de Vlieger's leerling was. Van deze vier is de Vlieger in den toon het teerst.

Aldus vormt deze meester den schakel tusschen het tweede en derde geslacht der Hollandsche zeeschilders. Hij is de eerste groote, die zoowel de door Porcellis hier gebrachte stemmingskunst beoefent als de historie-schildering. Zoo reiken kort na 1640 de picturale tonige en de figurale kleurige richting elkander de hand en wordt de ontvankelijkheid voor het natuurschoon gecombineerd met het noodige begrip van scheepsbouw en navigatie.

In den grooten tijd, die reeds tijdens de Vlieger's leven aanbrak en in het tweede deel van dit boek zal worden behandeld, was onze ware groote zeeschilderkunst, die van W. van de Velde Jr. en van de Cappelle, een evenwichtige combinatie van deze twee factoren. Al bleven het didactische historiestuk en het geografische havengezicht natuurlijk geheel andere onderwerpen dan het uitsluitend om het schilderachtig geval gemaakte 'zeetgen' (dat wij het genrestuk der zeeschilderkunst zouden kunnen noemen), toch ondergingen in den bloeitijd deze verschillende gegevens als visie gezamenlijk dezelfde wijziging naar den warmen, diepen toon en naar die rijpe, rijke, gedempte kleur, die den adeldom vormt van Rembrandt's tijd.

Tot de 'grijze school', zooals men de Porcellis-de Vlieger-richting zou kunnen noemen, zijn tallooze werken te rekenen tot in het derde kwart der zeventiende eeuw. Het lijdt geen twijfel of na Porcellis is het de invloed van de Vlieger's schilderijen geweest, die het voortbestaan van het naar grijs gestemde zeestuk heeft bestendigd. Wij denken hierbij aan Van Goyen's riviergezichten, aan Salomon Ruysdael's vaak zeer indrukwekkende zee- en rivier-stukjes, aan den Leidschen Porcellis-navolger Egmont Cornelisz. Stooter (werkzaam 1622-1655; een schilderij in Leiden) en den zeer de Vlieger-achtigen leerling van Salomon Ruysdael, Pieter Mulier (Haarlem ± 1615-1670 aldaar); aan den de Vlieger-navolger Kleeneknecht (± 1608 à '10-1674), van wien geen enkel werk meer bekend is[400)]; aan

de meest in grijs en bruin gehouden schepenstukken van de Rotterdammers J a c o b B e l l e v o i s (1621-1676)[400a] en H e n d r i c k M a e r t e n s z . S o r g h (± 1611-1670), meer als genreschilder bekend; aan den Hagenaar W i l l e m v a n D i e s t (vóór 1610-na 1663) en bovenal aan de curieuse zeestukken van den vischschilder A b r a h a m v a n B e y e r e n (Den Haag 1620 of 21-Overschie 1690), die zeer impressionistisch en met temperament geschilderd zijn, maar waarvan zelfs het beste, dat zich in het Museum te Boedapest bevindt, niet bevredigt omdat het, ondanks een opmerkelijk geschilderde

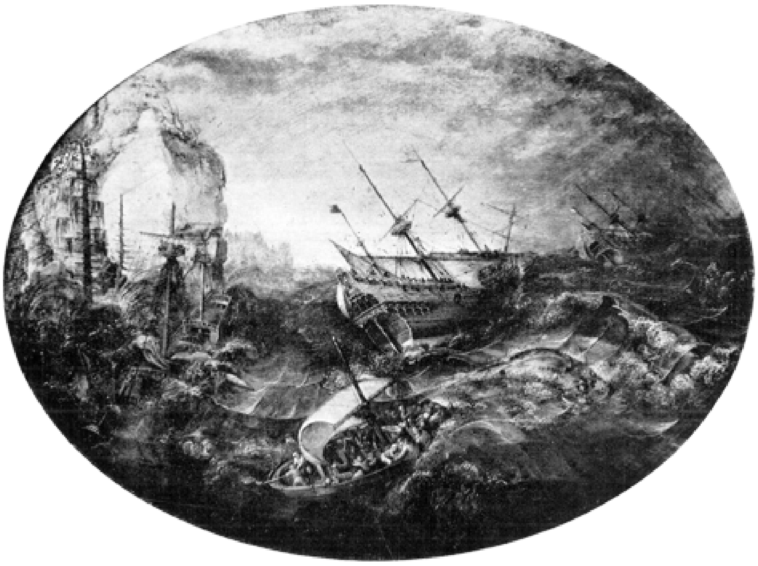
Afb. 152. Abr. van Beyeren. Woelig Water. Museum Boymans.

lucht, toch in de observatie der golven danig te kort schiet en in de hobbelpaard-achtige bewegingen der schepen allerminst den geboren zeeschilder verraadt. Ook zijn zeestukken in het Museum Boymans (afb. 152), in het Haagsch Gemeentemuseum en in de Groote Kerk te Maassluis bewijzen, dat men dezen uitnemenden stillevenschilder overschat, wanneer men hem als zeeschilder al te zeer prijst.

Behalve de Vroom- en de Porcellis-richting bestond hier nog een derde soort van zeeschilderkunst, die van de familie W i l l a e r t s . De oudste, Adam Willaerts, was in 1577 te Antwerpen geboren en had zich in 1611

te Utrecht gevestigd, waar hij in 1664 overleed. In den trant van Vroom schilderde hij in 1629 een groot gezicht op Dordt, door de stad gekocht in 1638 en thans in Dordrechts Museum. Op dit doek is de rivier met de beurt-, Rijn- en mosselschepen, kalkponten, houtvlotten, het jacht van den Stapel enz. uitgebeeld alsmede in een vaartuig de schilder zelf met zijn schetsboek. Het schilderij is 185 cM. hoog en 670 cM. lang en een toonbeeld van vlijt. Maar het mist de kracht en fleurigheid van een Vroom.

Een ander dergelijk schilderij (172 × 384 cM.), voorstellende den Maasmond



Afb. 153. Adam Willaerts 1614. Storm op Zee. Rijksmuseum.

bij den Briel en 1633 gedateerd, bezit het Museum Boymans, terwijl men den schilder in het Rijksmuseum in zijn doek van 1617, 'de Slag bij Gibraltar', en in een viertal kleinere stukken kan leeren kennen. Dit kleiner werk is doorgaans bont en miniatuur-achtig, en vol figuurtjes op de manier van den Fluweelen Brueghel. Een enkele maal is het een storm (afb. 153), doch meestal een strand met schepen op zee, visschers, rotsen enz. of een schipbreuk op een vreemde kust met Indianen, jagers en dergelijke[400b)]. Adam's zoon Abraham (Utrecht 1603-'69), die van 1637-'44 met Graaf Johan Maurits van Nassau naar Brazilië ging en in 1659 Rome bezocht,

schilderde geheel als zijn vader. De trant van vader en zoon was Vlaamsch en bleef in zijn manierisme tot het einde toe zichzelf gelijk: een late nagalm van een opvatting die in ons land nooit een toekomst had gehad. Want de Willaertsen en hun kleine kring bleven een alleenstaande groep, die geenerlei invloed had op de verdere ontwikkeling onzer zeeschilderkunst.

Schilderen van architectuur naar de natuur[401)] was in het eerste kwart der zeventiende eeuw een zeldzaamheid. Het stond ermee als met het landschapschilderen: evenals men zich hierin richtte naar de idealiseerende opvatting, uit Vlaanderen afkomstig, waren ook in het architectuurschilderen de Vlaamsche fantazieën troef. De grootste lof, dien van Mander zulk een schilder toezwaait,

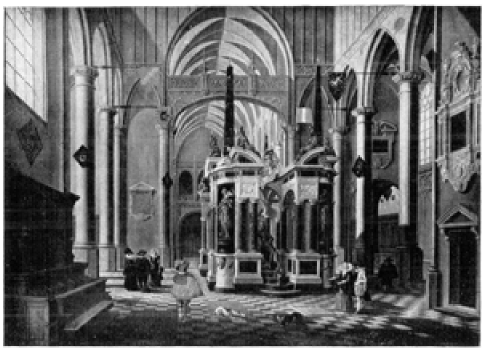
Afb. 154. Hendrick Aertsz. Fantazie-kerk. Prent van J. Londerseel.

is dat hij is ‘seer cloeckelyck doende in de Consten van Metselrye en Perspektiven, schilderende van Olyverwe veel schoon Tempelen en Kercken, so wel Antyck als Moderne, en alderley ghebouw.’ Hij bedoelt hiermede, dat deze kunstenaar, Paul Vredeman de Vries, in Amsterdam werkzaam sinds 1601, een held was in perspectivisch geconstrueerde fantaziegebouwen op z'n Romeinsch zoowel als in Renaissance-stijl.

Deze Paul, van wien slechts weinig werk bekend is, was een zoon en helper van den grooten Antwerpschen decorateur Hans Vredeman de Vries (1527-na 1604), wiens ornament- en meubel-ontwerpen en perspectivische bouwconstructies, door hem in prent uitgegeven, een overweldigenden invloed hadden op de bouw-, meubel- en sierkunst in de Nederlanden en ver daarbuiten. De ideaal-kerk-interieurs, zalen, paleiscomplexen en zoo meer, door de Vries geconstrueerd, werden door tal van Vlamingen en Hollanders in schilderij nagevolgd. Het werk van den Hollander Hendrick Aertsz[402)], die omstreeks 1600 leefde en wiens hierbij afgebeelde gotische fantaziekerk (afb. 154) grooten invloed had op de architectuur-composities zijner landgenooten, is een der eerste bewijzen van het navolgen van de Vries' perspec-

tief-constructies. Bovendien vestigden zich verscheiden Vlaamsche volgelingen van de Vries tijdelijk of voor goed in Holland en maakten er op hun beurt school.

Het merkwaardige verschijnsel doet zich nu voor, dat de reactie tegen dit verzinnen en construeeren niet zóó spoedig en zóó krachtig optreedt als die tegen het fantazie-landschap. Immers nog omstreeks 1640 staat hier te lande het schilderen van bedachte architectuur in vollen bloei. Bijna alle kerkeschilders uit onzen grooten tijd, zooals b.v. Houckgeest en de Delorme, hebben in hun jeugd zulke constructies van niet bestaande gebouwen-complexen en interieurs geschilderd. De eenige, die van meet af aan realist is geweest, Pieter Saenredam, begint daarmee reeds vroeg, in 1628, en wel in Haarlem, waar toen



Afb. 155. B. van Bassen 1620. Fantazie-kerk met het Graf van Willem den Zwijger. Boedapest.

het jonge realisme op velerlei gebied zeer sterk was en den toon aangaf. Maar Saenredam stond langen tijd geheel op zichzelf. Zonder gerucht werkend, miste hij de kracht, anderen mee te sleepen, gelijk b.v. Hals dit deed op het gebied van het portret.

Met een typisch voorbeeld zij hier toegelicht, hoe eigenaardig toen de opvattingen der architectuur-schilders waren ten opzichte van de werkelijkheid. In 1619 werd in de Nieuwe Kerk te Delft het praalgraf van Willem van Oranje opgericht en reeds in 1620 beeldde de toen in die stad woonachtige Vlaamsche schilder en architect Bartholomeus van Bassen het af op een schilderij, dat zich thans bevindt in het Museum te Boedapest (afb. 155). Wie meent, dat van Bassen het noodig vond, met het monument tevens het kerkinterieur natuurgetrouw weer te geven, vergist zich. Hij schilderde het in een gefantazeerde gotische omgeving met een Renaissance-inbouw rechts. In het Rijksmuseum bevindt zich een dergelijk schilderij door den Zeeuw Dirck van Deelen, die hetzelfde nog in 1645 deed. En dat terwijl toch reeds verscheiden Vlamingen wel degelijk, naast fantazieën, bestaande kerkinterieurs hadden gemaakt, zooals b.v. Hendrick van Steenwijck de Oude

(± 1550-1603), die den Dom te Aken, de kathedraal te Antwerpen, den St. Pieter te Leuven enz. had afgebeeld.

De lust naar perspectivisch construeeren en het streven naar het weergeven van gedroomde gebouwen-schoonheid, van een soort van architectonisch paradijs derhalve, beheerschte blijkbaar vooreerst nog ten onzent dezen tak van kunst. De uitingen daarvan zijn gericht op het romantische, pralende en feestelijke en bezitten zeer stellig de aantrekkelijkheden, welke aan smaakvolle speling van lijnen, doorzichten, vlakken en geometrische lichtverdeeling eigen kunnen zijn.

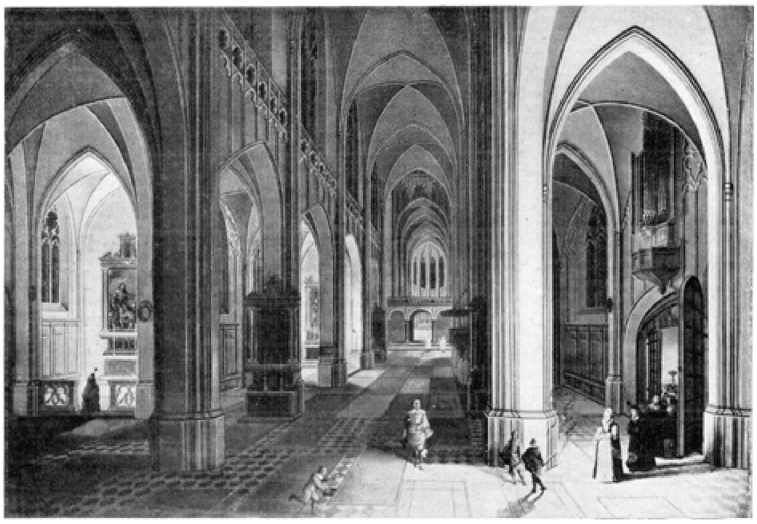
Doordien lijn en vlak hoofdzaak zijn en de natuur niet het uitgangspunt is, missen zulke schilderijen doorgaans stofuitdrukking en atmosfeer zoowel als natuurlijken lichtval en is de behandeling droog en koud. Stilistisch is de uitvoering, zelfs bij Hollandsch werk, vrijwel geheel Vlaamsch; eerst langzaam aan wordt zij meer Hollandsch van aard.

De onderwerpen, door deze groep van schilders verkozen, zijn in de eerste plaats kerkinterieurs en pleinen met gebouwen en lusthoven, voorts zalen, groote woonvertrekken, bibliotheken, kantoren en gewelfde kelderruimten, de laatste soms bij kaars- of lamplicht. In de kerken ziet men een processie of een dienst, of slechts kerkbezoekers hier en daar, vaak ook tafreelen uit de Bijbelsche geschiedenis gelijk Salomo's Afgodendienst, de Besnijdenis, of Simeon in den Tempel. De pleinen en lustwaranden zijn bevolkt met wandelende, spelende en feestende dames en heeren. In de zalen en woonvertrekken wordt het Bezoek van Christus bij Maria en Martha verbeeld, of Jozef en Potiphar's Huisvrouw, het Feest van Herodes of een in zijn studie verdiepte Sint Jeroen met diens uitverkoren leeuw. De keldergewelven worden doorgaans gestoffeerd met de Bevrijding van Petrus uit de Gevangenis.

Het schilderen van vroolijke groepen aan tafel of bij den dans in zulke perspectivisch geconstrueerde zalen en vertrekken doet een apart soort van genre-stukjes ontstaan, waarbij het inschilderen der figuren, dat doorgaans geschiedde door andere hand, vaak aanleiding geeft tot schrikkelijke botsingen met de architectuur. Veel te groote buffetten, bedden en schouwen zijn, naast andere wanverhoudingen tusschen figuur en perspectief-constructie van het vertrek, de meest in het oog loopende bewijzen van het ongezonde en ongerijmde dezer combinatie (afb. 159). De Zeeuw Dirck van Deelen was de eenige, die in de samenvoeging van perspectief-interieur en figuur een beter resultaat bereikte (afb. 160). Dit succes moedigde hem denkelijk aan tot het uitbreiden van zijn répertoire tot advocaten-kantoren en bibliotheken, die hij met geestig geschilderde figuurtjes van eigen hand verlevendigde.

De ontwikkeling der methode van architectuur-weergave kan men, zeer

in 't kort, als volgt schetsen[403]. Zij begint met de verhalende, coördineerende manier, d.w.z. dat de schilder de deelen naast en achter elkander plaatst, zóó dat hij op duidelijk opsommende wijze laat zien hoe de ruimte er uit ziet en wat zij bevat. Een hooge horizon is, evenals bij het didactisch landschap, voor een dergelijk interieur het voor de hand liggende hulpmiddel. Aldus ontstaan schilderijen, waarbij de beschouwer buiten het gebouw of ergens op een hoog punt wordt gedacht. Deze soort afbeeldingen (afb. 156) vertoont derhalve de architectuur gelijk de beschouwer die nooit

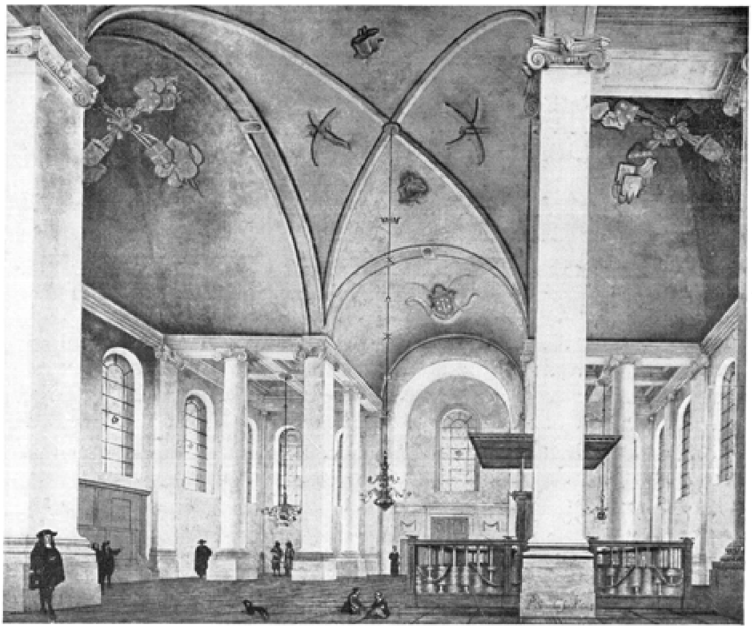


Afb. 156. Hendrick van Steenwyck de Jonge 1609. Gothische Kerk. Dresden.

met één blik kan zien, maar wèl gelijk hij die leert kennen wanneer hij in het gebouw rondwandelt.

De tweede faze der ontwikkeling is deze, dat de schilder het gebouw teekent gelijk hij het ziet, maar zoo ruim mogelijk opgevat en dus niet met den blik op één punt gericht, maar vóór zich uit en naar boven rondkijkend. Zoodoende komt hij vanzelf tot den lagen horizon van den staanden of zittenden bezoeker. De vloeren worden meer in 't verkort afgebeeld, de architectuur-deelen, voorwerpen en figuren schuiven achter elkander. Bij kerkinterieurs is het afbeelden der zijschepen en der zeer nabije gewelven niet uitgesloten (afb. 157).

Deze manier kan zich ook tevreden stellen met minder weidsche composities. Hoe kleiner het afgebeelde deel van het interieur en hoe meer geaccentueerd het zeer nabije meubel of figuur, des te intiemer het effect. Deze interieur-uitbeelding, die dus als 't ware een stuk uit het geheel knipt, ziet men zich ten onzent bovenal in den bloeitijd ontwikkelen, gecombineerd met het streven naar schilderachtigheid en lichteffecten, waardoor de



Afb. 157. P. Saenredam 1653. Nieuwe Kerk te Haarlem. Boedapest.

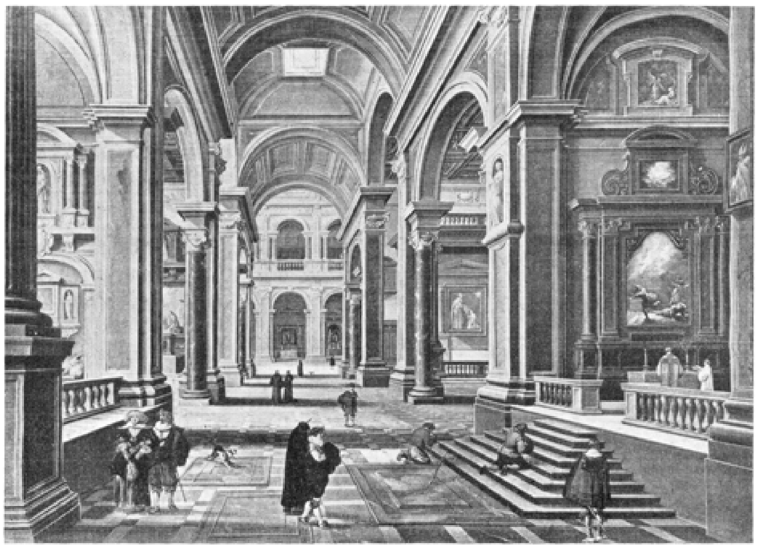
prachtigste kerkinterieurs ontstaan die de schilderkunst kent (afb. 32).

De constructie van het perspectief berust in het eerst geheel op de door Vredeman de Vries verwerkte Dürersche theorieën, die uitgaan van het zien met één oog in stede van met beide oogen. Al naarmate het werken naar de natuur toeneemt, laat men de theorie los en ontstaat de door den schilder meer optisch dan constructief gevonden weergave der ruimte. Hierdoor worden de fouten, die aan den vroegeren theoretischen opzet kleefden, vermeden en ondergaat de beschouwer den beoogden indruk van intimiteit of

weidschheid op onmiddellijke wijze, d.w.z. niet langs den weg van een vooropgezet constructief schema.

Hiermede is niet gezegd, dat de perspectivische kundigheid der schilders allengs afnam. Het tegendeel is waar. Zelfs de meest schilderachtig aangelegde architectuur- en binnenhuisschilders van den bloeitijd blijken uitnemend te weten hetgeen hen geometrisch te doen staat teneinde in hun composities de gewenschte dieptewerking te bereiken.

De vorderingen, die de licht- en toon-schildering in het algemeen hier te



Afb. 158. B. van Bassen 1626. Fantazie-kerk. Figuren door E. van de Velde. Mauritshuis.

lande maakte, droegen het hunne ertoe bij om de ontwikkeling van het architectuurstuk uit het lineaire naar het picturale te voltooien. Dit geschiedde evenwel eerst na omstreeks 1640.

Behalve het werk van den reeds genoemden Paul Vredeman de Vries, die in 1567 werd geboren en in de eerste jaren der zeventiende eeuw te Amsterdam werkte, waar hij perspectieven schilderde in de manier van zijn beroemden vader, hadden hier veel invloed de schilderijen van Hendrick Aertsz, van wien reeds boven sprake was, en bovenal die van de beide

Steenwijcks. De oudste was de vervlaamschte Hollander Hendrick van Steenwijck de Oude, geboren te Steenwijk ± 1550, werkzaam te Antwerpen ± 1570, overleden te Frankfort 1603. Hij had een even bekenden en invloedrijken zoon, Hendrick van Steenwijck den Jonge, geboren te Antwerpen 1580, werkzaam aldaar en vermoedelijk ook te Amsterdam, later (vóór 1617 reeds) te Londen, waar hij vermoedelijk overleed omstreeks 1648 (Vgl. afb. 156). Beider werk werd hier te lande veel nagevolgd.

Van de schilderijen der hier te lande woonachtige Vlamingen waren

Afb. 159. B. van Bassen. Zaal. Figuren van E. van de Velde. Rijksmuseum.

vooral die van Bartholomeus van Bassen (geb. te Antwerpen ± 1590, overleden te 's-Gravenhage 1652) zeer gezocht. Van Bassen was tevens stadsarchitect en maakte o.m. plannen voor de door Noorwits gebouwde Nieuwe Kerk aan het Spui te 's-Gravenhage en voor den bouw van den Haagschen stadhuistoren (1647). Hij beeldde soms in schilderij uit, hoe een plan zou worden uitgevoerd. Daaraan danken wij o.a. zijn gezicht op het Spui met de Nieuwe Kerk (1650), in het Haagsch Gemeentemuseum, een der eerste Hollandsche stadsgezichten na die van Saenredam[404)].

Van Bassen's beteekenis als schilder ligt voornamelijk in zijn fantazie-kerken en -zalen, waarin hij het voorbeeld der Steenwijcks volgt (afbb. 155, 158, 159).

Weliswaar beoogt hij in hoofdzaak een perspectivisch ideaal-effect, maar daarnaast bezit zijn werk een warmte van toon, die allesbehalve Vlaamsch is. Zoo is dan van Bassen het toonbeeld van een architectuurschilder uit het overgangstijdperk.

Naast dezen schilder vraagt onze aandacht Dirck van Deelen, die te Heusden in 1605 werd geboren en in 1671 overleed te Arnemuiden, waar hij ontvanger, lid van den magistraat en later zelfs burgemeester was. Van

Afb. 160. D. van Deelen 1642. Het Kantoor. Vroeger in de Verzameling Steengracht.

Deelen is zijn leven lang, onafhankelijk van de evolutie elders in den lande, fantazie-perspectieven blijven schilderen, naast afbeeldingen van de werkelijkheid. Aanvankelijk is hij geheel doordrongen van de beginselen van Hendrick Aertsz, die vermoedelijk zijn leermeester was en wiens kunst met die der Steenwijcken zijn voorbeeld blijft. Op den duur weet hij ons evenwel in zijn fantazieën meer dan eens te boeien door fijne grijzen, zwarten en bruinen, door uitnemende eigenhandig geschilderde figuurtjes en in zijn later werk door een warmen toon, die den invloed van de Delftsche kerkschilders

verraadt. Dan is hij, in tegenstelling tot het werk der Steenwijcks, niet dor, maar vol atmosfeer (afb. 161). Dit is eveneens het geval met de bekende, in het Mauritshuis ten toon gestelde voorstelling van de Groote Vergadering, in 1651 in de Zaal op het Binnenhof gehouden onder voorzitterschap van Jacob Cats, waarvan de schildertrant door dien van den Delftschen schilder Gerard Houckgeest is beïnvloed.

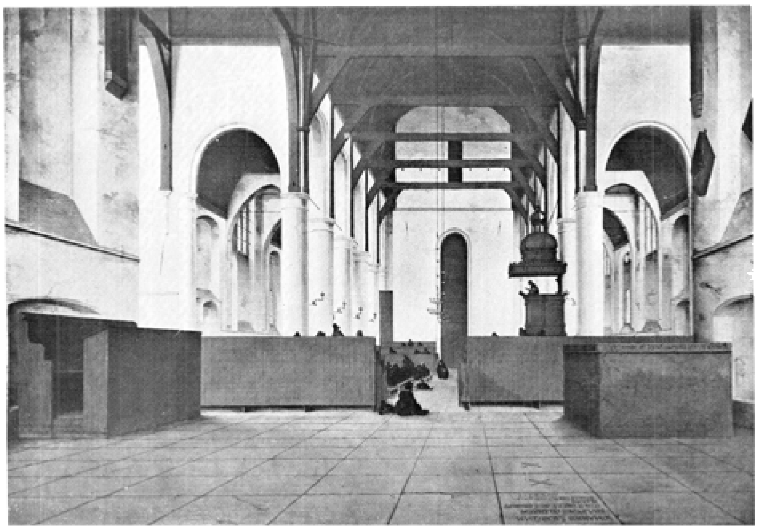
Bij deze meesters sluiten zich aan de Rotterdammer J a n v a n V u c h t

Afb. 161. D. van Deelen 1635. Praalgebouwen en Waranden. Brunswijk.

(1603-1637), de Amsterdammer H a n s J u r r i a e n s z . v a n B a d e n (± 1604-1677), leerling van Van Deelen (zie O.H. XLIV, 17), de in Utrecht werkende Leidenaar N i c o l a e s d e G i s e l a e r (± 1595-na 1654 vermoedelijk identiek met den gelijknamigen in hoofdstuk VIII te noemen cavalierschilder) en enkele anderen over wie wij zwijgen. De meeste dergenen, die later onze beste kerkeschilders zouden worden (o.a. Houckgeest, geb. ± 1600, de Lorme, geb. ± 1605, de Blieck, geb. ± 1610) maken in de periode, waarvan hier sprake is, nog fantazieën op de manier van Steenwijck en van Bassen.

Den grooten stoot tot het realisme in de architectuurschilderkunst gaf in dezen tijd de Assendelftenaar Pieter Saenredam (geb. 1597, overleden te Haarlem 1665)[405]. Hij bereidt rustig de omwenteling voor door gestadigen, stillen arbeid. Door den indruk, dien dit fijngevoelig werk maakte, eischte op den duur het realistisch kerkestuk onverbiddelijk zijn recht van bestaan op. Sinds 1612 had Saenredam tien jaren gewerkt bij den Haarlemschen portrettist en historieschilder Frans Pietersz. de Grebber en in dien tijd evenals deze portretten en historiën, benevens landschappen gemaakt, waarmee hij was blijven doorgaan. Dit werk kennen wij slechts door prenten. Enkele superieure teekeningen van landschappen, bloemen en dergelijke, alles zorgvuldig naar de natuur gedaan, vindt men hier en daar bewaard. Zij verraden een kunstenaar van meer dan gewone beteekenis. Opeens, in 1628, begon Saenredam, gelijk zijn biograaf de Bie vertelt[406], die de gegevens omtrent 's meesters leven blijkbaar van hem zelve had gekregen, architectuur-teekeningen te vervaardigen. Voor Ampzingh's Beschryvinghe en Lof der Stad Haerlem maakte hij de St. Bavokerk van binnen en van buiten alsmede de Groote Markt met het Stadhuis. In dit werk is nergens een spoor van de Grebber's sfeer te bekennen. Het is van opzet en constructie zeer persoonlijk, hoewel nog tastend. Men ziet, dat Saenredam geheel op eigen manier en volgens eigen optische ervaring wil kijken en tracht te construeeren. Saenredam doet derhalve op zijn terrein hetzelfde wat Arent Arentsz als landschapschilder had ondernomen. Evenals deze paart ook Saenredam aan zijn stille, doch kordate volharding en onafhankelijkheid een zekere kinderlijkheid in opvatting, omtrek en teekenwijs, die aan de Noord-Nederlanders der vijftiende eeuw verwant is en waarin iets herleeft van den geest van Geertgen tot Sint Jans.

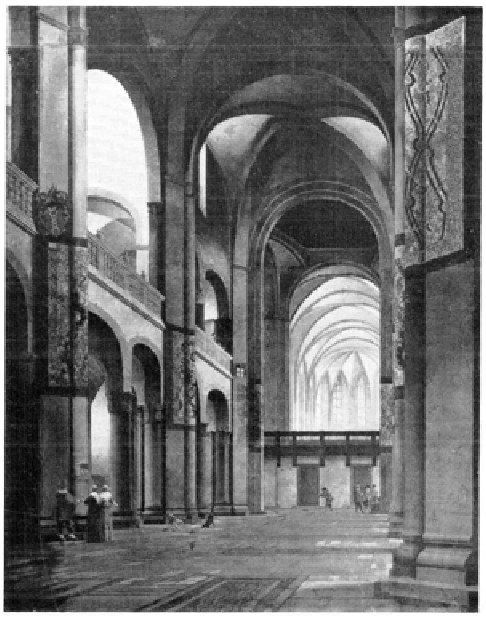
Voor Saenredam bestaan er van meet af aan geen Vlaamsche perspectief-constructies noch fantaziekerken. Wel kent hij het Dürersch perspectief terdege, maar hij is er niet de slaaf van. Hij bouwt zijn interieurs met op binnen het kader van een ideaal-constructie, doch begint met het bekijken van zijn object, bedenkt van welk punt die realiteit perspectivisch het best valt te benaderen, legt dan horizon en het verdwijnpunt vast en steekt van wal. Op de meeste zijner teekeningen heeft hij het verdwijnpunt aangegeven. Hij teekende naar de natuur en wanneer hij dan een schilderij van hetzelfde onderwerp maakte, volgde hij de teekening vrijwel op den voet. Dit geschiedde soms eerst na jaren. Het oude Amsterdamsche Raadhuis b.v. teekende hij in 1641 en eerst in 1657, 5 jaren na den brand, maakte hij de schilderij voor de burgemeesterskamer van het nieuwe stadhuis[407]. De Mariakerk te Utrecht van buiten, geschilderd 1663 (afb. 164) berust op een teekening van 1636!



Afb. 162. Pieter Saenredam 1649. De Kerk te Assendelft, met figuren van A. van Ostade. Rijksmuseum.

Reeds in hetzelfde jaar 1628, waarin hij met architectuur-teekenen naar de natuur begon, maakte hij ook zijn eerste geschilderde kerk-interieur, de St. Bavo te Haarlem van binnen. In dit schilderij, dat zich in de verzameling Schloss te Parijs bevindt, valt reeds aanstonds zijn mooiste schilderseigenschap te bewonderen: de distinctie der teere tinten en sobere kleuren.

Saenredam hield van blond en zilver, doch bovenal had hij het duidelijke lief. Hij was meer teekenaar



Afb. 163. P. Saenredam 1641. De Mariakerk te Utrecht van binnen. Rijksmuseum.

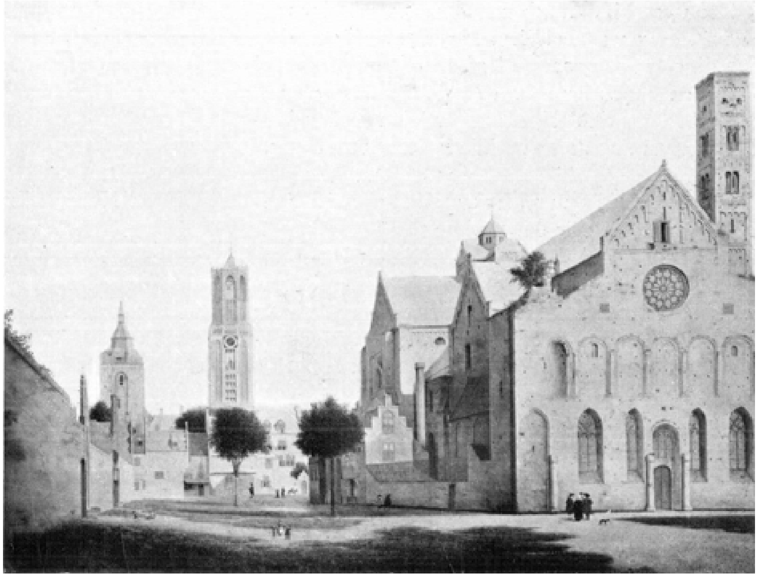
dan schilder. Hij stelde zichzelf opmerkelijk moeilijke problemen, die hij na ettelijke mislukkingen en niet dan na herhaalde wijziging zijner opvatting en standpunt (in den letterlijken zin des woords) tot een oplossing bracht.

Saenredam's werk is op den duur het voorbeeld geworden voor tallooze schilders van onze kerken van binnen en van buiten, alsook voor schilders van stadsgezichten. Zoo werd hij de voorlooper van de Haarlemsche, Delftsche, Rotterdamsche en Dordtsche kerkeschilders evengoed als die van de Amsterdamsche en Haarlemsche stadsgezichtenschilders, met name van de gebrs. Berckheyde en Jan van der Heyde.

Zelf maakte Saenredam, receptief, de ontwikkeling door, die onze geheele schilderkunst onderging en die het teekenachtige, coloristisch nuchtere en dorre meer en meer deed wijken voor het schilderachtige. Evenwel tot lichtschildering, gelijk van Vliet en de Witte, is deze lineair aangelegde nooit gekomen. De lijn bleef voor hem, ondanks zijn ontwikkeld gevoel voor

kleur en toon, hoofdzaak ook in de schilderijen, al wist hij meer dan eens zeer geraffineerde nuanceeringen te bereiken, gelijk blijkt uit schilderijen als de Kerk te Assendelft van binnen, gedateerd 1649 (Rijksmuseum, afb. 162), de Mariakerk te Utrecht van binnen, gedateerd 1641, als schoorsteenstuk geschilderd voor Constantijn Huygens' huis, thans in 's Rijksmuseum (afb. 163) en dezelfde kerk van buiten, gedateerd 1663, in het Museum Boymans (afb. 164).

Hij was van nature geen figuurschilder. De 'stoffeering' kostte hem blijkbaar



Afb. 164. P. Saenredam 1663. De Mariakerk te Utrecht van buiten. Museum Boymans.

moeite. Geen wonder, dat hij zich soms bediende van de hulp van iemand als Adriaen van Ostade, die in dezelfde stad woonde. Behalve in de Assendelftsche kerk in 't Rijksmuseum hebben wij een voorbeeld van de samenwerking van beide meesters in een geschilderd kerkinterieur in de Pinacoteca te Turijn.

Van Saenredam's teekeningen, die doorgaans plaats, jaar, maand en dag van hun ontstaan vermelden, zijn er vele bewaard. Zij geven ons vaak nog duidelijker inzicht in zijn werkwijze dan de schilderijen. Hij teekende zeer systematisch, men zou haast zeggen mathematisch. Maar hij gebruikte bij

het werken naar de natuur geen lineaal. De lijnen van zijn ter plaatse gemaakte teekeningen zijn daarom nooit star en steeds gevoelig. Meer dan eens zijn zij onderbroken of eventjes bevend. Deze teederheid vormt steeds opnieuw een der aantrekkelijkheden van zijn werk.

Saenredam werkte, behalve in Haarlem, ook in Assendelft (1633, 1649), Den Bosch (1632), Rhenen (1641), Amsterdam (1641), Alkmaar (1661) en Utrecht. In laatstgenoemde stad was hij van Juni tot October 1636 twintig weken achtereen werkzaam[408)].

Zoo werd hij dan ‘de eerste portretschilder van het Hollandsch kerkinterieur’, even waarheidlievend als gevoelig en daardoor voor ons in de uitbeeldingen der nederige kerk te Assendelft even indrukwekkend als in die van den machtigen Sint Bavo. Tevens was hij de maker van de eerste architectuur-schilderijen zonder Vlaamschen inslag, de groote grondvester der puur Hollandsche ‘schilder-const van metselrije’.

De ontwikkeling van h e t s t i l l e v e n s c h i l d e r e n[409)] in de Noordelijke Nederlanden is evenmin als die van landschap en architectuurstuk te verklaren zonder kennis van hetgeen de zestiende eeuw in dit opzicht had voorbereid. Het afbeelden van voorwerpen had zoowel in de Noord- als in de Zuid-Nederlandsche kunst reeds vroeg een groote plaats ingenomen. In de 15e eeuw toonden Jan van Eyck en Hugo van der Goes, in het begin der 16e Quinten Massys - om slechts dezen te noemen - een bijzondere voorliefde voor huisraad en vruchten, ook sieraden en bloemen. Zij verbeeldden deze herhaaldelijk zonder dat het kader der voorstelling ze eischte en zij vermeiden zich bij voorkeur in de lichtreflexen en toonwaarden, kortom in de zuiver schilderachtige eigenschappen der objecten. Later, in den tijd van den Boeren-Brueghel, nemen in de genreschildering de voorwerpen een nog belangrijker plaats in en wanneer dan Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer hun keukenstukken, visch- en groentemarkten gaan schilderen met bijbelsche tafreelen als toegift op den achtergrond, domineert het stilleven reeds vrijwel boven het figuur. Intusschen waren reeds, in Pieter Brueghel's school, zuivere stillevens ontstaan, d.w.z. paneelen waarop uitsluitend voorwerpen voorkomen[410)], terwijl men tegen het eind der zestiende eeuw in Vlaanderen ook begon, bloemen zonder meer, in een vaas, glas of tobbe geplaatst, af te beelden. Zoo is er omstreeks het begin der zeventiende eeuw een Nederlandsche, vooral door Vlaamsche krachten in het leven geroepen stillevenschilderkunst, die zich deels uit in een keukenstuk, waarin de voorwerpen (potten, pannen, vleesch, visch en andere eetwaren) hoofdzaak zijn en de figuren (vaak een bijbelsch tafreel) bijzaak, deels in een zuiver stilleven zonder figuur. Dit vertoont eetwaren, keukengereedschap, glaswerk of bloemen.

Het Hollandsch keukenstuk van het begin der 17e eeuw sluit onmiddellijk aan bij dat van Pieter Aertsen. Diens navolgers hebben hem niet overtroffen. De door van Mander geprezen Pieter Cornelisz. van Ryck (Delft 1568-Haarlem 1628), die vijftien jaren in Italië had gewerkt en daar sterk den invloed der Bassano's had ondergaan, brengt nauwelijks andere dan schildertechnische vernieuwingen, waardoor zijn schilderijen niet meer dan varianten zijn. Zijn beste werk bevindt zich in het Museum te Brunswijk. Wij beelden de aan hem toegeschreven 'koocken' in 's Rijksmuseum af (afb. 165)

Afb. 165. Toegeschreven aan Pieter Cornelisz. van Ryck. Keuken met de Geschiedenis van den Rijken Man en Lazarus. Rijksmuseum.

als type van de keukenstukken uit dien tijd. Moeder de vrouw bereidt met de keukenmeid en den knecht - alle drie portretten - de spijzen voor het gastmaal van den Rijken Man, aan wiens disch op den achtergrond zich het tafreel met den armen Lazarus afspeelt.

Cornelis Jacobsz. Delff (Delft 1571-1643), die keukens en vruchtenstillevens maakte (schilderijen o.m. te Amsterdam, Haarlem en Rotterdam) behoort met Willem van Nieuland (Amsterdam 1592/3-1634), van wien het depôt van 's Rijksmuseum een vischwinkel bezit, tot dezelfde reeks van epigonen van Aertsen, die feitelijk geen van allen veel nieuws te ver-

tellen hebben en wier arbeid den indruk maakt, dat dit soort van werk aan 't verloopen is.

Hetzelfde zou men willen zeggen van den Haarlemmer F l o r i s v a n S c h o o t e n (werkzaam ± 1615-± 1660) indien men niet anders kende dan zijn groote koockens of zijn kleinere stillevens met figuur, gelijk het hierbij afgebeelde, dat kort na 1620 geschilderd is (afb. 166) en dat op 't eerste gezicht zelfs droger aandoet dan menig werk zijner tijdgenooten. Van Schooten[411)]

Afb. 166. Floris van Schooten. Keuken. In den kunsthandel te Amsterdam.

is hier in de compositie nog Aertsen-navolger. Ook in de reflexen blijkt hij van Mander's bewondering te deelen voor de schilderijen van 'Langhen Pier', die met 'rondinghe' en 'teghenslagh van glansen en schijnen' tracht weer te geven 'hoe glansende Visschen, Tennen en eeren (= tin en koper) Malcander de Reverberaty deelen'[412)]. Maar van Schooten is reeds in dit en dergelijke stukken los van den internationaliseerenden stijl, waarin Aertsen en na dezen ook van Ryck, Delff, Wtewael en anderen nog verstrikt waren. Zijn manier immers is zuiver Noord-Nederlandsch met alle bedeesdheid en stijfheid, in den beginne aan onze meeste

realisten eigen, maar ook vol van het verlangen om daaruit op zelfstandige wijze tot soepeler voordracht te geraken.

Dit gelukt hem in zijn kleine, figuurlooze stukken, waarvan er o.a. een hangt in het Museum te Haarlem. Bij het eenvoudig uitbeelden van enkele voorwerpen ontluiken zijn ware schilders-eigenschappen. Zijn talrijke paneelen in kleinformaat, waarvan er steeds meer voor den dag komen en die voor werk van Heda plachten door te gaan (hetgeen op zichzelf reeds pleit voor hun kwaliteit), zijn geen uitloopers meer van Aertsen's kunst. Integendeel! Zij zijn veel minder om den vorm gedaan en meer om het licht en de materie. Hun compositie is sober, met een in het oog loopende picturale bedoeling. Zij getuigen van zelfcritiek en van herziening in den letterlijken zin des woords. Van Schooten is niet de eenige stillevenschilder, bij wien zich deze verandering voltrekt, maar slechts bij hem kan men aan de opeenvolgende reeks van werken de evolutie algeheel aantoonen. Men ziet hem niet slechts tot het figuurloos keukenstuk komen maar constateert tevens, dat hij eerder dan Pieter Claesz. een ontbijtgen samenstelt op de manier, die weldra mode zou worden. Hoe is die verandering bij van Schooten te verklaren? Immers, het is alsof hij zich bij dit werk, in vernieuwde blijdschap over de schoonheid der voorwerpen, onafhankelijker voelt. Het antwoord op deze vraag is moeilijk te geven. Ons wil het voorkomen, dat Frans Hals degene is geweest, wiens wijze van schilderen van ‘stilstaande levens’ een nieuwen kijk op de dingen gegeven heeft aan van Schooten en met hem aan Pieter Claesz. en Heda. Hierover zullen wij in het negende hoofdstuk spreken.

Inmiddels bleven de ouderen vooreerst groote keukenvoorstellingen schilderen die, gelijk gebruikelijk, een culinarisch land van beloften ten toon spreidden: vleesch, visch, groenten, wild en pasteien. Onder deze schilders waren zelfs meesters van den allereersten rang, gelijk Mierevelt, ‘een uytgenomen goet Meester in Keuckenen met alderey goet naer 't leven’ volgens van Mander.

Toch had deze soort van schilderijen hier geen toekomst meer. Als formule voor de jongere schilders had zij afgedaan, omdat dezen slechts in het intieme, gedetailleerde, op nieuwe wijze geziene stilleven bevrediging vonden. Bovendien schijnen de keukenstukken bij het publiek uit de mode te zijn geraakt, in tegenstelling tot hetgeen men terzelfder tijd in Vlaanderen ziet geschieden, waar deze zich ver boven de prestaties van Aertsen en Beuckelaer uit ontwikkelden tot die prachtige, pronkende kunst, waaraan wij zoo menig groot doek van Snijders en Fijt danken, dat in durf, weelderigen zwier en decoratieve kracht het Hollandsch stilleven de loef afsteekt. Het eenige belangrijke Noord-Nederlandsche werk in dezen trant is het

groote stilleven van 1630 van den Haarlemschen schilder Nicolaes van Heussen (geb. 1599), waarin Frans Hals de figuur schilderde (afb. 167).

Het uitschakelen van het figuur is een der meest essentieele gebeurtenissen in de 17e eeuwsche Hollandsche stillevenkunst. Het geschiedt hier meer bewust en meer algemeen dan in Vlaanderen, waar men weliswaar even meegaat (Osias Beert, Clara Peters), maar zich daarna niet verder zelfstandig in die richting ontwikkelt. Het latere Vlaamsche figuurlooze stilleven schijnt zich naar Hollandsch voorbeeld te hebben ontwikkeld.

Afb. 167. N. van Heussen en F. Hals, 1630. Stilleven. Particulier Bezit.

Een invloedrijk Hollandsch meester, die den overgang van het keukenstuk naar het zuivere stilleven mede hielp voltrekken, was de rijke en geziene Floris van Dyck (Haarlem 1575-1651), die eenige jaren in Italië had gewerkt zonder nochtans Italianiseerend te worden. Van Dyck was, naar het ons wil voorkomen, niet, gelijk Frans Hals, voor de jongeren een voorganger in techniek en kijk, maar een leermeester voor het arrangement en de compositie-regelen van het eetwaren-stilleven. Zijn werk is vaak bont en weinig in toon gehouden, maar het is oorspronkelijk van conceptie, al is het in de

compositie te onrustig. Men zie slechts het stilleven, dat het Frans Hals Museum van hem bezit. Het in het Rijksmuseum aan hem toegeschreven groote stilleven met tallooze appels en enkele figuren is mooi van toon, zeer goed in de schildering van het fruit maar eveneens zeer onrustig.

Maar hoe het zij: bij Delff, van Nieuland, van Dyck, van Schooten, gevolgd door Pieter Claesz. en W. Heda, begint het 17e eeuwsch Hollandsch stilleven: het bancquet, het fruytgen, het ontbytgen, dat weldra overal in den lande wordt geschilderd. Het onderwerp gaat veelal van een toestand uit, d.w.z. dat men de ingrediënten voor een maaltijd weergeeft. Een anderen keer bedoelt de schilder de afbeelding van iets lekkers of iets kostbaars, b.v. heerlijke vruchten in een mooien schotel, of een verzameling mooie glazen en bekers, goud en zilver. Ook het vischstilleven (waarover in hoofdstuk IX zal worden gesproken) is een aftakking van het keukenstuk. Het arrangement en de uitvoering worden, het spreekt vanzelf, bij de groote meesters beheerscht door hun esthetische ontvankelijkheid.

In den beginne is het formaat van deze stillevens doorgaans in de breedte en de compositie frontaal, d.w.z. dat de voorwerpen op een tafel of plint naast elkander, in achter elkaar liggende rijen (op z'n hoogst drie) zijn geetaleerd, liefst met behoud van eenige ruimte rondom elk voorwerp. Allengs wordt de compositie meer gedrongen, zijn de voorwerpen meer tegen of boven elkaar geplaatst (een schotel met garnalen boven op een kaas, en daarboven wijnranken) en wordt de ‘horizon’ lager, de dieptewerking grooter. In 't eerst is de achtergrond meestal lichtgrijs, zoo nu en dan zwart.

Men kan duidelijk zien, dat de kleine stillevens van Floris van Schooten en zijn kring zittend zijn geschilderd van zeer nabij, in het stemmige licht van de eenvoudige werkplaats. Gedetailleerd portretteeren is den makers een eerste behoefte. De voorwerpen worden doorgaans op werkelijke grootte afgebeeld, in tegenstelling tot het kleinfigurig keukenstuk, waar zij uiteraard de proportie der figuren hebben te volgen. Het is zeer merkwaardig, dat in dit Hollandsch stilleven geen enkel Italiaansch element meer schuilt, zelfs niet in het werk van Floris van Dyck, die een groot vereerder der Italianen was en die, toen het Haarlemsch Lucasgild in 1639 de nieuwe gildekamer op het Prinsenhof betrok, een gegoten borstbeeld ten geschenke gaf, dat Michel Angelo zou hebben gemaakt. Ook de Vlaamsche elementen verdwijnen allengs in deze stilleven-soort: omstreeks 1625 reeds zijn de grootmeesters dezer richting, P. Claesz. en Willem Heda, tot die zelfstandigheid geraakt, die onze stillevenkunst tot groote hoogte zou opvoeren.

Aan een geenszins specifiek Hollandsche behoefte van het kunstminnend publiek voldeden de schilders der s t i l l e v e n s   m e t   m o r e e l e   s t r e k k i n g . Het doodshoofd met ‘Memento Mori’ kende reeds de 15e eeuw. Stillevens met

goud en zilver en een toepasselijk vers over de ijdelheid van 't aardsch bezit, en dergelijke tot de wereld der emblemata behoorende onderwerpen waren reeds in de late 16e eeuw ook buiten de Nederlanden in zwang. De Calvinistische verachting voor het leven doet ze in Holland eerst recht ingang vinden. Revius' ‘Dit leven is gants niet’ is er in belichaamd. Uit onze prentkunst van het begin der zeventiende eeuw noemen wij als voorbeeld de prent van Hondius naar de Gheyn met het bijschrift: Gout, Gesteenten, Rycdom en all' u costelycke vaeten, Wanneer de Doot comt aen, wat sullen sy u baeten? Zulke prenten worden hier te lande gedurende de geheele 17e en een deel der 18e eeuw gemaakt als illustraties van tallooze boeken van zedelijke strekking. Menig graveur heeft ons hierdoor prachtige stillevenprenten geschonken, om slechts die van Claes Jansz. Visscher te noemen, in Roemer Visscher's Sinnepoppen van 1614. In onze schilderkunst werden dergelijke sententies langzamerhand talrijker en er ontstonden bij de hier heerschende specialiseering zelfs groepen van ‘vanitas-schilders’.

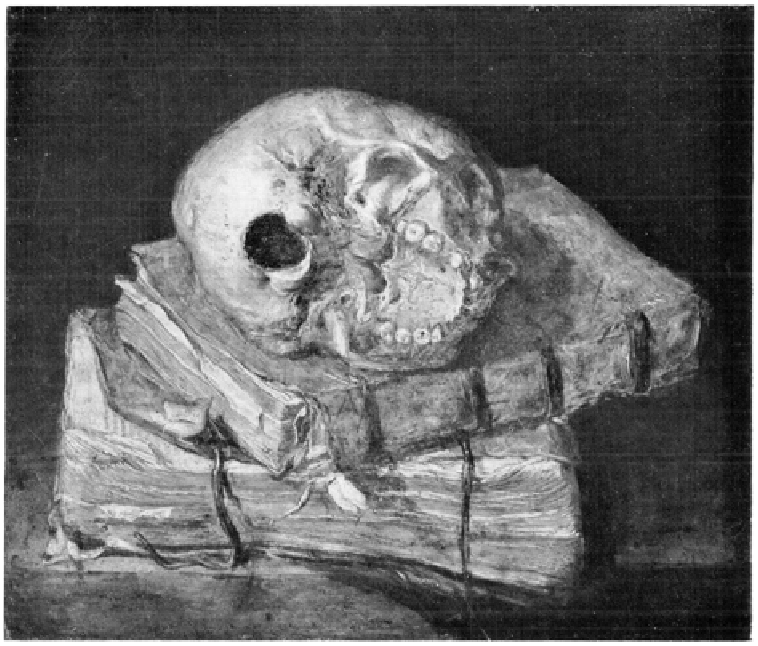
De Hollandsche schilderijen van deze soort uit het begin der 17e eeuw danken wij aan ons onbekende meesters, die deels nog in Vlaamschen trant, deels in den stijl van Van Schooten werkten. Het zijn paneeltjes met een doodshoofd, een uitwalmende kaars of lont, een zandlooper, een geschiedboek of lauwerkrans indien het pas geeft en, zoo het iets moet wezen in den geest van de Gheyn's bovengenoemde prent, parels, een beurs met gouden ducatons, een kistje met geld, kostbare schelpen (b.v. een nautilus) en andere rijkdommen, al dan niet van een doodshoofd vergezeld. Meestal is de schilderwijze onbeholpen en droog.

Uit dit begin ontwikkelt zich dan later de schilderachtige ‘Vanitas’ der Steenwycks, van Vermeulen, Pieter Potter, de Claeuw, Collyer e.a. In het negende hoofdstuk zullen deze stillevens ter sprake komen. Ook het schilderen van stillevens met boeken, dat eveneens eerst tegen 1630 van beteekenis wordt, behoort tot hetgeen vooral de vanitas-schilders beoefenen. Wij noemden reeds Hercules Seghers' Vanitas (afb. 168, aant. 352).

De festoenen van bloemen, vruchten, wapens, emblemen, (de Lairesse noemt die later ‘hangende stillevens’) komen, meest als sopra-porte, niet eer in zwang dan wanneer de architectuur die gaat eischen, dus in den tijd, waarin van Campen en Post die gaan toepassen. Dan schildert dezelfde Cornelis Jacobsz. Delff, die van huis uit ‘koockenen’ maakte, voor het Huis te Rijswijk een vruchtenfestoen, waarvoor Frederik Hendrik hem de vorstelijke som van tweehonderd en vijftig gulden betaalt[413)].

De eenige Vlaamsche stilleven-soort, die in Holland vrijwel zonder omvorming werd overgenomen en daar zelfs tot bijkans het midden der eeuw

succes had, was het miniatuur-achtige, kleurige bloemstuk der school van den Fluweelen Brueghel. Deze bloemschilderkunst, waarbij zich die van het afbeelden van insecten, vogels en schelpen aansluit, werd hier voor een deel door Vlamingen beoefend. Een begin maken de bloemstukken van den reeds genoemden, ook als tuinarchitect van Maurits en Frederik Hendrik bekenden Jacob de Gheyn (Antwerpen 1565-'s-Gravenhage



Afb. 168. Hercules Seghers. Vanitas. Particulier Bezit.

1629), die zeer zeldzaam zijn[414)]. Hij had er veel succes mee, evenals met zijn geschilderde insecten.

De meest invloedrijke onder de bloemschilders in 't begin der 17e eeuw was Ambrosius Bosschaert[414a)]. Hij was te Middelburg geboren ± 1565 en hoogstwaarschijnlijk leerling van den Fluweelen Brueghel, althans volgde hij geheel en al diens manier. Alleen, zijn werk is gladder en van kleur lichter. Eerst werkte hij in Antwerpen, waar hij in 1588 en '89 wordt

vermeld, vervolgens (1593-1613) te Middelburg en Utrecht, waar hij 1616-'18 in de gildeboeken voorkomt. Ook werkte hij in Breda. Hij overleed in 1621 in Den Haag, waar hij toevallig vertoefde. Zijn schilderijen, waarvan zich zeer karakteristieke specimina bevinden in het Bredius-museum en het Mauritshuis (afb. 169), hebben een opgewekt koloriet en zijn didactisch gedetailleerd. Hij maakte, zonder de gecompliceerde problemen van Brueghel's bloemkransen en kunstig gecomponeerde garven aan te durven, eenvoudiger boeketten, zeer gedecideerd en briljant van kleur tegen licht- of donkergrijzen achtergrond, in een nis of tegen een lucht. Hij is vaak fijner dan Brueghel en meer doorschijnend, soms email-achtig. De bloemen zijn van allerlei soort en worden bijeengeplaatst in hetzelfde glas, al bloeit de eene soort in Mei en de andere b.v. pas in Juli. Het is een zoeken naar een kleurig effect en tevens wil de schilder blijkbaar vertellen hoe elk dier bloemen er uitziet. Dus op dezelfde manier als in die dagen complexen van dieren werden geschilderd, b.v. in de Paradijs-voorstellingen van Savery. Zeldzaamheid en kostbaarheid der soorten (b.v. tulpen) spreken blijkbaar bij de keuze der bloemen meer dan eens een woordje mee. Dit kon ook moeilijk anders, omdat teekening, prent en schilderij vóór de uitvinding der fotografie de eenige middelen waren om de werkelijkheid weer te geven. Bovendien ontkomt men, zoowel bij Bosschaert's werk als bij dat van zijn navolgers en van enkele latere bloemschilders, niet aan den indruk, dat ook de symbolische beteekenis der bloemen een rol speelt in hun composities[415)].

Bosschaert voegt bij zijn bloemvazen vaak, op de manier der Vlamingen, vliegen, vlinders, hagedissen en schelpen, een enkele maal ook een dauwdruppel. Evenwel hebben deze accessoires, met name de vlieg en de dauwdruppel, niet meer, gelijk in de 15e eeuw, en nog niet weer, gelijk in 't eind der 17e eeuw, de functie van trompe l'oeil. Men kan ze reeds daarom onmogelijk voor een vlieg of druppel houden, omdat meestal de insecten op de schilderijen van Bosschaert en zijn school niet geheel de natuurlijke grootte hebben, terwijl het trompe l'oeil deze toch immers vereischt.

Ambrosius Bosschaert, dien men den grondlegger kan noemen van onze bloemschilderkunst, had een gelijknamigen zoon en een die Abraham heette. Beiden werkten in zijn trant. Ook zijn zwager, de Zeeuw Balthasar van der Ast, geboren te Middelburg vóór 1590, overleden vermoedelijk te Delft na 1656, volgde Bosschaert na: hij maakte vooral bloemen en schelpen. Het Mauritshuis bezit een schelpen-stilleventje, het Rijksmuseum een kleurig bloemstukje van 1620 van zijn hand (afb. 170). Eindelijk behoort bij deze groep nog Hans Bollongier, geboren omstreeks 1600 te Haarlem, waar hij in 1642 het laatst wordt vermeld. Een bloemstuk van 1639 bezit het Rijksmuseum, een van 1644 het Frans Hals Museum. Een Brouwer-achtig

Afb. 169. Ambrosius Bosschart. Bloemstuk. Mauritshuis.

genrestukje van zijn hand, gedateerd 1628, bevindt zich in het Museum. Boymans.

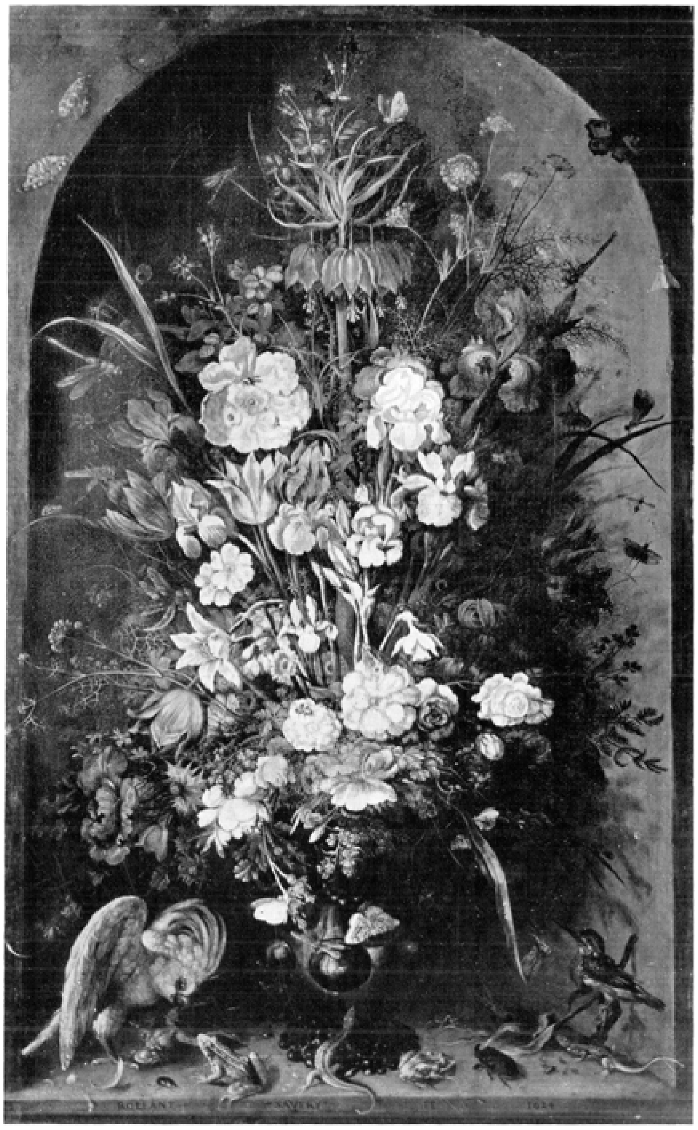
Ook Roelant Savery (1576-1639), dien wij reeds in het begin van dit hoofdstuk als landschapschilder behandelden, schijnt wat het bloemschilderen betreft een leerling van den ouden Bosschaert te zijn geweest[416]. Zijn bloemstukken zijn zeldzaam. Hij maakte boeketten in de manier van Bosschaert en Brueghel, maar hij is minder kleurig en laat een bruin-grijzen toon overheerschen, waardoor zijn werk iets zachts krijgt (vgl. afb. 171). Ook is hij plastischer dan de anderen en in zooverre meer realist als het etaleeren der bloemsoorten bij hem ondergeschikt is aan het uitbeelden der werkelijkheid

Afb. 170. B. van der Ast 1620. Bloemen, Vruchten enz. Rijksmuseum.

met al de toevalligheden die het schikken der bloemen meebrengt.

De manier van bloemen schilderen der hierboven genoemde meesters viel hier te lande zóó zeer in den smaak, dat dit soort van werk zichzelf vrijwel gelijk bleef tot omstreeks 1640. Op zeker oogenblik blijkt het uitgestorven als olieverfschilderij[417] en ontstaat een op geheel andere wijze geschilderd bloemstuk onder leiding van den Leidenaar Jan Davidzoon de Heem, die dit in Antwerpen het eerst was gaan maken, geïnspireerd door Daniël Seghers.

Vatten wij den algemeenen indruk samen, dien de Hollandsche stillevenschildering van het eerste kwart der 17e eeuw maakt, dan zien wij allereerst een snellen aanloop tot den grooten opbloei dezer kunst. Er zijn in geen land zooveel stillevens geschilderd en verkocht als ten onzent in de Gouden



Afb. 171. R. Savery. Bloemen. Utrecht, Centraal Museum.

Eeuw. Het publiek hield ervan: zij komen in de oude inventarissen bij massa's voor. In deze periode van opkomst teekent zich steeds duidelijker af het doel om tot een uitsluitend op de werkelijkheid gegrondveste schoonheid te geraken, met uitschakeling der figurale elementen. De illusionistische bedoelingen zijn zeldzaam, vergeleken bij die van Aertsen en zijn navolgers. Daarentegen streven zoowel de schilders van minder kleurige eetwaren als die van kleurrijke bloemen steeds meer naar het doorschijnende en harmonieuse. In het weergeven van de materie zijn de eerstgenoemden het verst. Toch is nog niet bereikt hetgeen zij wenschen; het uitbeelden van het breekbare van porselein, van de hardheid van een steenen plint, het glibberige van den visch en het lodderige van diens oog, van het verschil tusschen het blinken van tin en dat van zilver en zoovele andere verlangens van den ras-echten stillevenschilder zouden eerst voor een volgend geslacht van kunstenaars in vervulling gaan.

Er is een essentieel verschil tusschen ons stilleven en het toenmalige. Het toenmalige mocht niet uitsluitend een mooi schilderij wezen: het voorgestelde moest logisch zijn in de samenstelling. Al zou een zeventiend' eeuwsch schilder nóg zoo gaarne een paar oude schoenen hebben geschilderd in combinatie met b.v. wat bloemen en een mooie pul of doek, of prachtige verwelkte zonnebloemen met een tinnen bord erbij, dan zou hij daarmede in het oog van het publiek een dissonant hebben voortgebracht. Vinden wij dan ook een enkele maal een volgens de toenmalige opvattingen ‘onmogelijk’ stilleven, dan is dit een voor eigen studie of genoegen gedaan stuk.

In het algemeen wordt ten onzent in de 17e eeuw het sjofele, vervuilde, vergane slechts bij uitzondering als stilleven-onderwerp gekozen, al is het nóg zoo schilderachtig. Als accessoire, b.v. in een hoek van een boerenschuur, is het welkom. Men zie maar eens bij Ostade, Cornelis Saftleven, E.v.d. Poel, Brekelenkam, Jan Steen, Kalf. Maar als stilleven alléén beelden slechts de schilders van het boerengenre deze schilderachtigheid uit.

Deze zekere mate van gebondenheid verklaart de betrekkelijk weinige variatie in de onderwerpen onzer stillevens. Hoe deze onderwerpen met hun tijd meegaan, zal in 't vervolg nog nader worden uiteengezet.

Zoo waren dan dus voor het Hollandsch stilleven blijvende grondslagen gelegd. Nergens ter wereld heeft het zich tot iets zóó eigens ontwikkeld. En al moge in de 17e eeuw in Italië, in Spanje, in Frankrijk en vooral in Vlaanderen een stillevenkunst hebben gebloeid, zoo waren toch wij Hollanders van meet af aan meer de ‘geboren’ stillevenschilders. ‘It may be said - zegt Bye terecht[418)] - that still-life painting originated with the Dutch’. Op dit gebied hebben wij, het wordt algemeen erkend, ons gelijken nergens ooit gevonden.

Eindnoten:

320) Vgl. Friedländer, Alt Niederl. Malerei, VII, S. 9.
321) Den Grondt der Edel Vrij Schilderconst, 1604.
322) Schilderboeck fo. 268 r.
323) Zie Oud Holland 1891, blz. 71. Hij prijst Poelenburg, Wttenbrouck, van Goyen, Jan Wildens (Vlaming) en Esaias van de Velde.
324) Schetsboek te Berlijn, met teekeningen van vóór 1600. Van Mander, fo. 298 r, prijst Bloemaert's landschappen bovenmatig. Zie ook aant. 208. Een landschapteekening van de Gheyn is afgebeeld in Kunst und Künstler 1928, blz. 234.

325) Prenten door Matham sinds 1603, door J. Saenredam ± 1605, door Boetius A. Bolswert 1614 en vlgg., enz.
326) E. Plietzsch, die Frankenthaler Maler, Leipzig, Seemann, 1910. H. de Roever, de Coninxloo's. Oud Holland III, 1885, 44.
327) Plietzsch t.a.p. blz. 26.
328) Schilderboeck fo. 268 r.
329) Oud Holland III, 1885, blz. 34 vlgg..
330) Thieme-Becker in verbo.
331) Over den Vlaming Hans Bol, die hier van 1584-1593 had gewerkt en die fraaie miniatuur-achtige landschappen in de late Brueghel-manier had gemaakt, doen wij hier het zwijgen.
332) Onderschrift onder de prent van Hondius. Zie Sponsel in Preuss. Jahrb. X (1889) 60.
333) Dr. R. Hoecker, das Lehrgedicht des Karel van Mander, Haag 1916, S. 340 ff.
334) Naast de landschappen van Coninxloo en de prenten naar zijn werk hebben ook de werken van enkele andere uit het 16e eeuwsche Vlaamsche landschaptype voortgekomen meesters, met name de tallooze prenten van en naar Paulus Bril (Antwerpen 1554-Rome 1626) in deze richting invloed geoefend.
335) Schilderijen van deze meesters, behalve Govert Jansz, Keirinx en W.v. Nieulandt, bezit het Rijksmuseum. Voor Gillis d'Hondecoeter zie de woordenboeken en Künstler-Inventare IV 1210, VII 113. Voor Govert Jansz., alias Mijnheer (Amsterdam 1578-voor 1609) zie Künstler-Inventare III 831 en VII 120, O.H. XLIII 269.
336) Dr. K. Erasmus, Roelant Savery, Dissertatie aan de Universiteit Halle, 1908.
337) Kramm, de levens en werken der Holl. en Vlaamsche kunstschilders, 1861. blz. 1446.
338) Zie Thieme-Becker i.v. en de daar aangehaalde literatuur.
339) In Rome werkte hij samen met Lastman en J. Pynas.
340) Elsheimer's invloed op Rembrandt komt ter sprake in hoofdstuk X.
341) Dr. A. Jacobsen, Carel van Mander. Leidsch proefschrift, 1906, blz. 141 vlgg.
342) Zeer treffend is b.v. ook in het 4e boek van den Hertspieghel de beschrijving van den laten Mei-middag.
343) Jacobsen t.a.p..
344) Voorreden van G.A. Brederoo's Geestich Liedt-Boecxken.
345) Vgl. de ‘machtige Renaissance-invloeden, die terzelfder tijd den genialen dichter Brederoo gevangen houden’ en ‘die heerlijke passie hebben belet, zich direct krachtig en vrij uit te leven over heel het litterair gebied’ (Prinsen, Handboek, blz. 271.). In de voorrede tot zijn Griane (gedrukt 1616) maakt Breero zijn excuses over zijn gewone taal alsmede over het veronachtzamen van het gebod van eenheid van plaats, tijd en handeling. Hij vraagt verschooning om zijn ‘eenvoudicheyt en alleen Amstelredamsche Taal’. Vgl. A.G. van Hamel, Zeventiende-Eeuwsche Opvattingen en Theorieën over Literatuur, 1918, blz. 124.
346) Vgl. L. Burchard, die Holl. Radierer vor Rembrandt. Berlijn 1917, S. 52 en zie de vele afbeeldingen in R. Grosse, die Holl. Landschaft 1600-1650. De daar voorgestelde systematiek der ontwikkeling lijkt ons niet bepaald juist.
347) Jaro Springer, die Radierungen des Hercules Seghers, No. XXXIII.
348) Literatuur over H. Seghers: de archiefvondsten v. Dr. A. Bredius in Oud Holland 1898, blz. 1; W.v. Bode in Preuss. Jahrb. 1903, S. 179; W.v. Bode, die Holl. u. Vlämischen Malerschulen, 1917, S. 146; W.v. Bode in Repertorium f. Kunstwissenschaft XLVII 225 (beschrijving van eenige echte werken, o.a. het gezicht op Brussel, en van enkele schilderijen, die vermoedelijk niet van Seghers zijn); Jaro Springer, die Radierungen des Hercules Seghers, Berlin, 1916 (uitnemende facsimiles in kleuren); W. Steenhoff, Hercules Seghers, Amsterdam, J.H. Paris. Dat sommige etsen op naam van Seghers het werk zijn van Joh. Ruyscher genaamd de Jonge Hercules, is overtuigend aangetoond door Dr A. Welcker in O.H. 1933, blz. 118 vlgg.
349) Geboren vermoedelijk te Haarlem. Als jongen te Amsterdam, alwaar hij nog in 1607 bij Coninxloo in de leer was. In 1612 lid v.h. Lucasgild te Haarlem. In 1614 huwelijk te Amsterdam, waar hij tot 1629 blijft. In 1631 in Utrecht, 1633 in Den Haag, kort daarop weer in Amsterdam, waar hij tot zijn dood werkt.
350) De oorkonden, die wij over hem bezitten, bestaan bijna voor de helft uit schuldbekentenissen. Zijn schilderijen brachten tamelijk goede prijzen op, maar zijn prenten kon hij niet verkoopen. De grootste serie dezer merkwaardige en indrukwekkende etsen bevindt zich in 's Rijks Prentenkabinet. Zie over de techniek zijner gekleurde etsen Springer t.a.p..
351) Springer No. LX. Zeer belangwekkend is ook zijn naar Elsheimer's compositie in spiegelbeeld geëtste prent met Tobias en den Engel. De etsplaat kwam na Seghers' dood in het bezit van Rembrandt, die er ± 1653 een Vlucht naar Egypte van maakte.
352) Dit stilleven is zeer subtiel van kleur, mysterieus van toon en macaber van stemming. Het bevindt zich in de verzameling Buchenau te Niendorf bij Lübeck (zie afb. 168 en vgl. O.H. XLVI 279 vlgg.).
353) Verzameling Dr. R. von Kühlmann, Berlijn. Tentoonstelling v. Holl. kunst in Burlington House te Londen 1929 No. 807. Afgebeeld in Oude Kunst 1916, 89. Een karakteristiek, gemerkt, vrij

kleurig schilderij van Seghers, voorstellende een berglandschap, is uit het bezit van wijlen Dr. C. Hofstede de Groot in het Rijksmuseum gekomen.

354) Uit de ets Springer No. XXXV kan men opmaken, dat hij althans Italiaansch Zwitserland heeft bereikt.

355) Oud Holland XLIV 1927, 49.

356) Verscheyden Lantschapjes, ghemaect door Willem Buytewech, gedruckt bij Claes Jansz. Visscher te Amsterdam anno 1621. Prentenkabinet, Amsterdam.

356a) Zie over hem de belangrijke monografie door Dr. J.G. van Gelder, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1933.

357) Antonie Verstralen, dien men een tijdlang voor den oudsten dezer groep hield, schijnt toch iets later te hebben gewerkt. Op zijn 1603 gedateerd winterlandschapje in het Mauritshuis heeft hij vermoedelijk 1603 in plaats van 1630 gezet. Vgl. aant. 364. In dit verband moet de schilder Adam van Breen worden genoemd. Zie het opstel over hem van den Heer en Mevr. van Gelder-Schrijver in Oudheidkundig Jaarboek 1932.

358) Zie Oud Holland XLI, 116.

359) Breero, Griane (gespeeld 1612, gedrukt 1616), vers 168-169.

360) Andere werken van hem hier te lande o.a. in het Museum Boymans en in het Rijksmuseum.

361) Oud Holland XLI, 129. Men meende vroeger, dat Avercamp in 1663 was overleden. De Heer P. de Boer te Amsterdam deelt mij echter mede, dat uit een archiefvondst is gebleken, dat Hendrick Avercamp 5 Mei 1634 te Kampen werd begraven.
Bij aantt. 361/364 valt nog te vermelden het tijdens het afdrukken van dit boek verschenen uitvoerige werk van Mej. C.J. Welcker over H. en B. Avercamp (Zwolle, J.J. Tijl, 1933), dat alle tot heden bekende archivalia bevat benevens catalogi van het oeuvre van beide meesters.

362) Vgl. het wintergezicht in de National Gallery te Londen, met een grooten ‘Vlaamschen’ boom op den voorgrond, een juweel van een schilderijtje.

363) Vgl. ook de serie van 4 jaargetijden met de kasteelen Maarsen, Zuilen, Nijenrode en Loenersloot, door Hessel Gerritsz naar Vinckboons.

364) Schilderijen van Avercamp vindt men voorts o.m. in de musea te Londen, Hamburg, Cassel, Keulen, Weenen en Boedapest. Zijn neef Berend Avercamp (1612-1679) schilderde in zijn trant. Zie zijn Wintertje in het Museum te Berlijn en het schilderij van 1663 in de burgemeesterskamer te Kampen, op naam van Hendrick. Avercamp-achtige wintertjes schilderde eveneens Antonie Verstralen (1593 of 94-1641) van wien zich een schilderijtje in het Mauritshuis bevindt. Zie O.H. XXIII, 80 en den catalogue raisonné van het Mauritshuis. Vgl. ook aant. 357.
Bij aantt. 361/364 valt nog te vermelden het tijdens het afdrukken van dit boek verschenen uitvoerige werk van Mej. C.J. Welcker over H. en B. Avercamp (Zwolle, J.J. Tijl, 1933), dat alle tot heden bekende archivalia bevat benevens catalogi van het oeuvre van beide meesters.

365) Voorbeelden o.a. in het Rijksmuseum en in het Museum der Academie van Beeldende Kunsten te Weenen.

366) Over de vraag of de landschappen van I. van Mosscher tot dezen vroegen tijd mogen worden gerekend dan wel of deze meester een navolger is van Salomon Ruysdael, zie J.Q. van Regteren Altena in Oud Holland XLIII, 18, wiens betoog wij geheel onderschrijven. Een meester, die Molyn zeer van nabij navolgt, is Pieter van Santvoort (± 1604-1635). Een gemerkt schilderij in het Keizer Frederik Museum te Berlijn.

367) Zie K. Zoege von Manteuffel, die Künstlerfamilie van de Velde. Bielefeld & Leipzig, Velhagen & Klasing, 1927.

368) Vgl. de zeer belangrijke opmerkingen bij L. Burchard, die Holländischen Radierer vor Rembrandt, 1917, blz. 61.

399) Zie vooral Künstler-Inventare II 626 vlgg.

369) Der Schilderconsten Grondt, het achtste Capittel, Str. 16: Laet ons nu de Locht van wolcken ontlijven, enz. (Hoecker blz. 202 en 341).

370) Men heeft wel eens gemeend, dat aan deze ontwikkeling het verblijf van Adriaen Brouwer in Holland niet vreemd is. Het tegendeel is waar: hij stond gedurende dit verblijf vrijwel onverschillig tegenover de schoonheid van het landschap (Bode, A. Brouwer, 1924, S. 119).

371) Zie over Salomon Ruysdael's naam, herkomst en geboorte F.H. Wijnman in Oud Holland XLIX 49 vlgg.

372) Men vindt hier te lande bovendien schilderijen van hem in het Bredius-Museum en in de musea te Haarlem en Rotterdam.

373) Schilderij van A. Bloemaert, afgebeeld in Oud Holland XLIV, 200.

374) Schilderij van denzelfde in het Centraal Museum te Utrecht.

375) D. Franken Dzn., Adriaen van de Venne, 1878. Dr. G. Knuttel, das Gemälde des Seelenfischfangs von Adriaen Pietersz. van de Venne, 1917. Zie verder Künstler-Inventare II 374 (inventaris) en VII 241.

376) Topografisch is het niet geheel juist. Vgl. Knuttel t.a.p. blz. 65-66.

377) Volgens Franken, die het schilderij vroeger bezat en het aan het Rijksmuseum legateerde. Dr. Knuttel constateert (t.a.p. blz. 68), dat handteekening en dateering zelfs met de hulp van den schilderijhersteller niet meer te vinden waren.

378) Zie de lijst van boeken met prenten van of naar van de Venne (waaronder Valerius' Gedenck-Clanck, 1625, Cats' Trouwingh, 1637, enz.) bij Franken t.a.p. Deze geeft ook een lijst van de door van de Venne zelve geschreven en geïllustreerde uitgaven, waarvan de Zeeuwsche Nachtgael (1623) de bekendste is.
379) De meest bekende compositie is gegraveerd door Delff. Van een andere, vlottere, de ‘Nassovii Heroes’ (1630), bestaat een bijzonder fraaie prent van Van den Queborn.
380) Het negende Capittel, van Beesten, Dieren en Voghels.
381) Ook Roelant Savery schilderde in zijn Paradijs- en Orpheus-voorstellingen vaak zeer serieus geobserveerde paarden. Vgl. o.m. het ‘ideaalpaard’ op zijn Orpheus in het Centraal Museum te Utrecht.
382) Vgl. b.v. den slag bij Nieuwpoort door Hilligaert in 's Rijksmuseum.
383) Vgl. Jacob de Gheyn Jr., het leven van Karel V, reeks van prenten naar Tempesta, Leiden 1614.
384) Zie F.C. Willis, die Niederländische Marinemalerei, Leipzig z.j. Vgl. ook Dr. Hans Jantzen, de Ruimte in de holl. Zeeschildering, Onze Kunst 1910, 105.
385) Vgl. Hoofdstuk I.
386) Oud Holland 1905.
387) Zie Willis t.a.p., de lexika en vooral ook Bredius, Künstler-Inventare VII 273.
388) Behalve de genoemde schilderijen wijzen wij nog op: Aankomst van Frederik V van de Palts te Vlissingen in 1613, door Vroom 1623 geschilderd op bestelling van de stad Haarlem, een kapitaal doek van ruim 2 bij 3 meter, dat zich in het Frans Hals Museum bevindt.
389) Van Mander 288 v.
390) Zie Willis t.a.p. blz. 20. Van Wieringen's gekleurde teekeningen met visschers en ander volk lijken op die van Avercamp.
391) Schilderijen in het Rijksmuseum, o.a. de Strijd tegen de Armada. Zijn Armada in het Museum te Emden, 1604 gedateerd, is het oudste gedateerde 17eeuwsche zeestuk (Willis blz. 23).
392) In het Rijksmuseum bevindt zich zijn Slag op de Zuiderzee (1573), gedateerd 1621, in het Burgerweeshuis te Amsterdam de Slag op de Slaak, gedateerd 1634. Zijn fijngevoelige teekeningen behooren tot de meest aantrekkelijke der Hollandsche school. In 1639 ging hij naar Parijs, tot 1641. Hij schilderde er stadsgezichten. Zie Gazette des Beaux Arts 1926 p. 289. - Het doek met den Slag bij Gibraltar van 1607, door Geert op Gielder 1620, in het Waagmuseum te Deventer in bruikleen van het Groote Gasthuis aldaar, lijkt ons een copie, door een dilettant naar een prent gemaakt.
393) Hij kreeg er ƒ 2400.- voor. Zie over het wilde optreden van Vroom, die in de vergadering der Heeren van de Admiraliteit veel te veel geld vroeg, van der Willigen, les Artistes de Harlem, blz. 331.
394) Zie A. Bredius in Oud Holland 1905 en 1906 (met catalogus der schilderijen); Haverkorn v. Rijswijk in Onze Kunst 1906 (met oeuvre-catalogus); Willis blz. 35 vlgg.; Künstler-Inventare II 614 en VII 173.
395) Oud Holland IX 117.
396) Porcellis en van Goyen kenden elkaar, gelijk blijkt uit een acte van 14 Mei 1629, waarbij v. Goyen aan Porcellis een huis te Leiden verkoopt (Künstler-Inventare VII 175).
397) De titel der in 1627 geëtste reeks van scheepstypen zegt uitdrukkelijk, dat deze schepen meest die zijn, welke op onze binnenwateren (in aquis interioribus regionis) worden gebruikt.
398) Vgl. boven blz. 236.
399) Zie vooral Künstler-Inventare II 626 vlgg.
511) De onbekende schilder van zigeuners en kermisvolk, dien men gemeenlijk den Pseudo-van de Venne noemt en dien men wel tot de Hollandsche Brouwer-groep heeft gerekend, is vermoedelijk een Vlaming. Zie over hem: Th. von Frimmel, Blätter für Gemäldekunde II (1906) S. 98-100, en Martin Altholl. Bilder, 2 Aufl. 1921, S. 30 en Abb. 11 en 12. Laatstelijk is (Oud Holland 1930, 78 vlgg.) de vraag gesteld, of deze meester identiek zou kunnen zijn met Simon de Vlieger, welke vraag wij ontkennend beantwoorden.
400) Over Kleeneknecht zie Künstler-Inventare I 349 en VII 32.
400a) Voor den inventaris van Bellevois zie Künstler-Inventare V 1648.
400b) Sommige werken van Adam Willaerts (afb. 153) houden het midden tusschen de zeestukken van den Boeren-Brueghel en die van Vroom.
401) Hans Jantzen, das Niederländische Architekturbild. Leipzig 1910.
402) Zie over hem Hans Jantzen in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1913, 331, waar een fantazie-straat (het eerste straatgezicht der Hollandsche 17e eeuwsche schilderkunst) is afgebeeld. Een 1602 gedateerd schilderij van Aertsz., met praalgebouwen, bevindt zich in het Rijksmuseum.
403) Vgl. de eenigszins afwijkende uiteenzettingen van Hans Jantzen t.a.p., blz. 129 vlgg. (‘die Raumdarstellung der Holl. Malerei’).
404) Zie o.a. Weissman, Geschiedenis der Ned. Bouwkunst, en Dr. H.E. van Gelder in Bulletin Ned. Oudheidk. Bond 1911, 234 over v. Bassen als architect van het Koningshuis te Rhenen enz. Voorts Ozinga, Protestantsche Kerkbouw in Nederland, blz. 94 en noot 1 op blz. 95.

405) Hans Jantzen t.a.p. blz. 78 en Hofstede de Groot, Utrechtsche Kerken, Haarlem 1899, alsmede J.Q. van Regteren Altena, ‘P. Saenredam als Archaeoloog’, in O.H. XLVIII (1931), 1 vlgg. Bovendien Bulletin v.d. Ned. Oudheidk. Bond 1910, blz. 18 en 197 en vooral Frans Vermeulen in Bulletin 1920, 177 vlgg., waar op uitnemende en overtuigende wijze Saenredam's werkwijze (teekening naar de natuur, werkteekening met lineaal en passer, doortrek op 't paneel als grondslag voor de schilderij) wordt geanaliseerd en precies wordt uiteengezet, in hoeverre Saenredam zich aan de perspectivische theorieën hield.
Bij aant. 405 valt nog te vermelden de uitvoerige monografie van den heer P.T.A. Sevillens over Pieter Janszoon Saenredam, die in het najaar van 1935 zal verschijnen.

406) Gulden Cabinet der Edel Vry Schilder Const, 1661.

407) C.G. 't Hooft in Jaarboek van Amstelodanum 1914.

408) Vgl. de Bie en Hofstede de Groot t.a.p..

409) Literatuur: A.E. Bye, Pots and Pans, Princeton-London 1921. La Nature morte Hollandaise, Introduction de E. Zarnowska, Bruxelles 1929. Ralph Warner, Dutch and Flemish Fruit and Flower Painters of the XVII and XVIII centuries, London 1928. W. Martin, tentoonstelling van stillevens te Rotterdam, Bulletin 1909, 145. Dr. G. Knuttel Wzn., het Nederlandsche stilleven, in: Mededeelingen v.d. Dienst v. Kunsten en Wetenschappen te 's Gravenhage II 1926, vlgg. Catalogus der stilleven-tentoonstelling in den Kunsthandel Goudstikker, Amst. 1933. Tijdens het afdrukken verscheen: A.P.A. Vorenkamp, Bijdrage tot de Geschiedenis v.h. Holl. Stilleven in de 17e eeuw. Leidsche dissertatie 1933.

410) Voorbeelden o.a. in de musea te Antwerpen en Brussel, afgebeeld bij Zarnowska;

411) Zie over hem Künstler-Inventare V 1610.

412) Grondt der Edel Vry Schilder Const. Exempel van weerglans in een keucken gedaen van den ouden Langhen Pier (Hoecker blz. 190).

413) Thieme-Becker in verbo.

414) Zie Thieme-Becker. Bovendien Bredius in Oud Holland XXXIII 126-127 en Hoogewerff & van Regteren Altena, uitgave van v. Buchell's Res Pictoriae, blz. 92.

414a) Zie Bredius in Thieme-Becker IV 400 en vooral in Oud Holland XXXI 138.

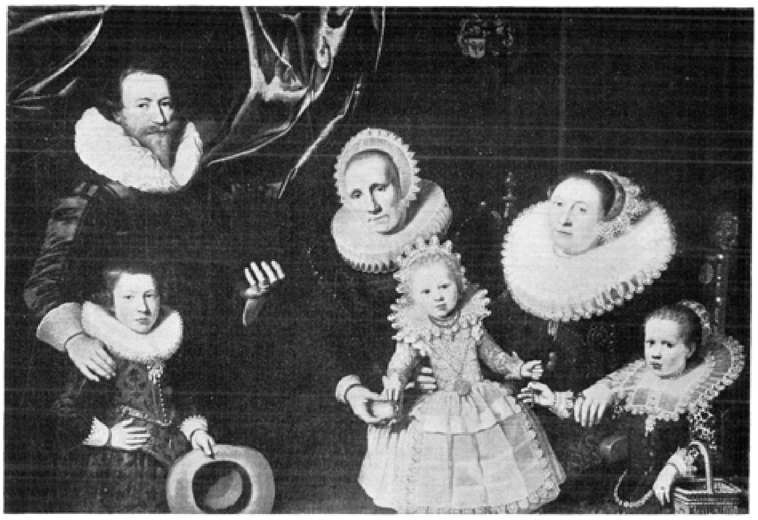
415) Vgl. over bloemensymboliek C. Brouwers, das Volkslied, Groningen 1930, blz. 172-203.

416) Bredius in Thieme-Becker IV 400. Zie ook Zarnowska IX.

417) In de waterverf-illustratie leeft deze manier voort en verjongt zij zich telkens opnieuw. De talrijke bloemen-, insecten- en vogelboeken uit de 17e eeuw zijn er om dezen ontwikkelingsgang aan te toonen. Hier worde slechts gewezen op de tulpen-teekeningen in waterverf van Judith Leyster, vermeld in Oud Holland XLIV, 227.

418) Pots and Pans, blz. 23.

Zesde hoofdstuk. - Het Hollandsch portret 1600-1635 (behalve Hals).



Afb 172. Wybrand de Geest 1621. De Familie Wigeri uit Leeuwarden. Museum te Stuttgart.

Geen tak van schilderkunst in het vrijgevochten Holland vertoont zóó spoedig het nieuwe, eigen stijlkarakter als het portret. Dit verschijnsel is te merkwaardiger omdat menig Hollandsch kunstenaar terdege bekend was met de Italiaansche, Fransche en bovenal Vlaamsche const van conterfeyten. Ketel had in Frankrijk en Engeland gewerkt, Wybrand de Geest in België, Frankrijk en Italië, waar ook Moreelse een tijd lang vertoefde. Mierevelt's leermeester Blokland was een leerling van den Antwerpenaar Frans Floris. Weer andere portretschilders werden opgeleid door Italianiseerende Hollanders, b.v.J.G. Cuyp door Abraham Bloemaert. En waren niet Frans Hals en Cornelis van der Voort geboren Vlamingen, Thomas de Keyser en van der Helst van Vlaamsche afkomst? Kortom, de vreemde vormen waren hier bekend en onder de conterfeyters bevonden zich Vlaamsche elementen. En toch: hang de beste Hollandsche portretten van tusschen 1600 en 1625 temidden van gelijkwaardige buitenlandsche van dien tijd en gij zult aanstonds getroffen worden door het verschil.

Het in Holland ontstane werk is ingetogener, schilderachtiger, fijner van toon en verraadt bovendien een nauwgezetheid ten opzichte van het métier, die afwijkt van al het andere eromheen.

Voor een deel moge het verschil een gevolg zijn van de kleeding der afgebeelde personen en de door hen gewilde houding, maar de overwegende oorzaak van het onderscheid moet toch liggen in de andere manier, waarop de kunstenaars in hun ‘zitters’ het schilderij zagen. Hun verbeelding is inderdaad vrijwel steeds geheel Hollandsch. Een eenvoud van opvatting, die soms iets naïefs kan hebben, een volkomen opgaan in de persoon van den afgebeelde en een algeheele afwezigheid van manier[419)]. Hier en daar, met name in zeer vroege werken van Hals en enkele anderen, steekt het exotische nog zoo nu en dan even den kop op. Maar het is alsof het weergeven van die stoere, flinke, soms sombere maar toch meest ondanks hun ernstigen aard opgewekte mannen en vrouwen uit het jonge Holland, Zeeland en Westfriesland de kunstenaars dwong tot een aparte wijze van interpretatie. Met uitzondering van de meesters, die uit beginsel de internationale vormen bleven verkiezen (vooral de Utrechtsche academisten en later de hoofsche navolgers van Van Dyck) keerden zij zich over de geheele linie van het internationale af en begonnen zij eigen wegen te gaan.

De schutter- en regentenstukken hebben wij reeds in het vierde hoofdstuk van dit oogpunt uit beschouwd. Bij het enkelportret en de burgerlijke portretgroep ging de ontwikkeling vrijwel op dezelfde wijs. Het zich afkeeren van de vreemde vormen was op dit terrein evenwel moeilijker en het slagen derhalve een grooter triomf. Immers bij de regenten- en schuttergroepen viel een elders niet bestaand, eigen soort te scheppen. Bij het familieportret daarentegen lagen de exotische voorbeelden voor de hand. Zij waren zeer in trek en men kon dus in Holland op zijn best op een verjonging hunner vormen hopen. Het wonderbaarlijke is, dat er in zekeren zin een herschepping plaats had.

Het is alsof er iets van het laat-middeleeuwsche gaat herleven in het Noord-Nederlandsch portret. Men heeft het gevoel alsof onze eenvoudige meesters uit 't begin der 17e eeuw in hun geaardheid dichter bij Geertgen staan en mijlen ver van Scorel. Zelfs vele provinciale conterfeyters, die begonnen zijn met te leeren schilderen op geïmporteerde wijs, ziet men eensklaps de leus ‘slecht en recht’ huldigen. De beweging krijgt iets puriteinsch: Mierevelt verzet zich tegen verfraaiing[157)]. Jacob Gerritsz. Cuyp, leerling van een romanist, is in vorm en wezen zijner beeltenissen de eenvoud zelve. Het martiale in Ravesteyn's officieren van Maurits is ingetogen en waardig, en Moreelse maakt slechts den ‘tollen Halberstädter’, Hertog Christiaan van Brunswijk, dien hij in 1619 schildert (Museum te Brunswijk), tot een

bewegelijke figuur met een branie-houding, omdat dit in het buitenland bij zulk een vechtersbaas behoorde. Kortom, het sobere viert hoogtij boven het bewegelijke en zelfs den rijkst uitgedosten mannen en vrouwen is die zekere gereserveerdheid eigen, die op indrukwekkende wijze hun godsdienstige overtuiging vertolkt en waarin zich hun rustige vastberadenheid en gevoel van eigenwaarde afspiegelt.

Voor barokken zwier was er in deze portretkunst, wilde zij eerlijk zijn, geen plaats. De af te beelden persoonlijkheden, geschilderd door gelijk geaarden, inspireerden tot eenvoud in den vorm. Hierdoor moet het nationaal naturalistisch streven der schilders-zelven, dat wij reeds op het gebied van landschap, zeestuk en stilleven konden constateeren, in sterke mate zijn aangemoedigd en dit verklaart de snelheid en het doelbewuste der evolutie.

Men krijgt inderdaad den indruk, dat de naturalisten onder onze portretschilders - en dezen waren de meerderheid - zeer bepaaldelijk een nationalen, vrijgevochten portretstijl hebben willen scheppen. Zelfs al ware Hals niet gekomen, die het tempo der ontwikkeling versnelde en die de opgewektheid bracht in het uiterlijk en de losheid in de techniek, dan zou toch die stijl ontstaan zijn, al zou hij zich op eenigszins andere wijze hebben ontwikkeld. De werken van Mierevelt en Elias zijn er om dit te bewijzen. Wanneer, omstreeks 1625, de werken van Rubens en van Dyck hier bekend worden en er geen enkel Hollandsch portretschilder is, die aan hun charme ontkomt, dan blijkt onze eigen wijze van weergeven reeds sterk genoeg om dien hernieuwden Zuid-Nederlandschen stoot op te vangen zonder er zich door van de wijs te laten brengen. Slechts de schilders van het hoofsche portret deden er met graagte hun voordeel mee, omdat zij in dien Vlaamschen vorm het vleiende vonden dat steeds een levensbehoefte is voor deze soort van kunst. Al de overigen echter, Hals en Rembrandt incluis, namen weliswaar blijde kennis van Van Dyck's en Rubens' vormentaal, koloriet en techniek, namen er zelfs hier en daar iets van over, maar lieten er zich niet door overmannen. Welk een tegenstelling tot het derde kwart der zeventiende eeuw, toen onze portretkunst de eerste was om de buitenlandsche manieren feestelijk binnen te halen!

Wij beelden hierbij, ter ondersteuning van ons betoog, twee schilderijen af om aan te duiden hoezeer de verlangens der Hollandsche portrettisten verschilden van die der Vlaamsche. Het eene (afb. 173) is Rubens' beeltenis van Helene Fourment, geschilderd in 1631 of '32, een voorbeeld van den zwier van den Vlaamschen barok. Het andere (afb. 174) verbeeldt Santvoort's damesportret in het Museum te Hannover, een klein schilderij dat sterk de negatie typeert van al wat naar uiterlijk vertoon zweemt; het is àl strakheid en ingetogenheid. En nu moge de Rubens een mondain bedoeld

portret wezen en aan den Santvoort een zeer godsdienstige ernst ten grondslag liggen, toch zou bij gelijkheid van onderwerp de stijl van den Rubens evenzeer zwier en feestelijkheid zijn geweest, terwijl Santvoort, zelfs indien hij een feestelijk gekleede vrouw had geschilderd, ons die zou hebben getoond in dezelfde strakke vormen, in

Afb. 173. P.P. Rubens ± 1631. Helene Fourment. Leningrad.

dezelfde uiterlijke onbewogenheid van gelaat, in dezelfde sekure techniek.

Het Hollandsch stijl-eigen in het geschilderd familie-portret ontstond nadat er in den Spaanschen tijd een zekere stagnatie was geweest. Na Moro's vertrek uit Utrecht, kort vóór den opstand, werden er benoorden Antwerpen vooreerst geen enkel-beeltenissen van beteekenis geschilderd. De portretten werden steeds middelmatiger en de productie nam gaandeweg af. Het scheen een oogenblik als ging het gegraveerde portret de plaats van het geschilderde innemen en men zag prachtige portretprenten ontstaan gelijk Goltzius' Willem van Oranje (1581), Jacob de Gheyn's Hugo de Groot (1599), Matham's Hertog van Sully (1612), om slechts deze te noemen.

Inmiddels was evenwel met de betere tijden de groote vraag naar geschilderde portretten gekomen en was binnen weinige jaren de enorme productie ontstaan van verschillende soorten beeltenissen, wier aard wij in groote trekken in ons eerste hoofdstuk hebben geschetst en die wij hiervan naderbij zullen beschouwen.

Het meest verspreid was het levensgroot borstbeeld zonder handen, maar onmiddellijk daarop volgen het staand of zittend levensgroot haffiguur en kniestuk. Het schijnt dat men, indien men het maar eenigszins bekostigen kon, een kniestuk liet maken. Het meest voorkomend formaat is dan ongeveer 120 × 90 cM., dus 4 bij 3 voet. Levensgroote portretten ten voeten uit daar-

entegen waren vooreerst nog zeldzaam. Zij namen veel plaats in en vroegen om groote vertrekken of hallen, wilden zij tot hun recht komen. Daarom ziet men ze eerst in de tweede helft der zeventiende eeuw meer in zwang komen.

In den regel wordt de burger, volgens internationale gewoonte, in Zondagsche kleeren afgebeeld, de militair

Afb 174. Dirck Santvoort ± 1640. Portret van een Hollandsche Vrouw. Hannover.

of edelman meest in wapenrusting. Ook de scheepskapitein laat zich gaarne met den degen op zij conterfeyten. Het staan of zitten bij een tafel, reeds in de zestiend'eeuwsche portretkunst gebruikelijk, blijft vooreerst gewoonte, omdat die tafel gelegenheid biedt tot het etaleeren van verklarende bijkomstigheden: een aan den afgebeelde geadresseerden brief, een inktkoker, een aardbol, zeekaarten, boeken, een helm, een muziekinstrument, al naar de functie van den afgebeelde. Een verschiet achter de figuur schept herhaaldelijk de gelegenheid om een woonhuis, een bedrijf, een stadsgedeelte of een tuin of park te schilderen, die betrekking hebben op den afgebeelde. Ook dit was reeds een oude gewoonte. Vooral in den beginne wordt als achtergrond vaak een architectonisch versierde steenen wand geschilderd, met cartouches en pijlers. Dat vindt men veel bij Ketel, Aert Pietersz. en hun kring. Iets later komen dan de compositieafsluitende kolommen met er omheen wapperende draperie, of de draperie-alléén, al dan niet tevens als achtergrond gebruikt, gelijk wij die vinden bij Ravesteyn, Moreelse, Wybrand de Geest en zelfs zoo nu en dan bij de Keyser en Frans Hals. Dan zijn er nog de nissen, alsmede de balustrades en trapleuningen terzijde van den afgebeelde of achter hem.

In den regel evenwel is in de eerste helft der eeuw de achtergrond neutraal grijs, in verschillende nuanceeringen. Vele portretten van Mierevelt, Ravesteyn, Moreelse, Elias, van der Voort, de Keyser, Hals, Rembrandt, zijn tegen een niet nader als materie aangeduiden fond geschilderd, die uitsluitend de nuanceeringen vertoont, welke noodig zijn om het schilderachtig of plastisch effect, door den schilder beoogd, te helpen bereiken.

Naarmate de kleeding rijker wordt, stelt zij ook aan hetgeen de portretschilder bereiken moet andere eischen. Tot ongeveer 1630 zijn het de schier eindelooze modulaties van zwart en grijs, tegen het wit der kragen, het bruin van een pelsrand of van een stoelleuning, die de aandacht van den kunstenaar vragen en waarbij dan soms het groen van een tafelkleed zijn eenige meer levendige kleur is. Hoe blij moet Backer geweest zijn, toen hij gelegenheid vond, om bij het portret van den predikant Uyttenbogaert[420)] een stukje rood lak te schilderen als welkome kleurnoot in de modulaties van grijs, wit en bruin.

De vrouwekleeding vertoonde vaak meer verscheidenheid: paarse, roode, groene onderrokken die aan de voorzijde van onder het keurslijf tot beneden toe zichtbaar waren; druk borduurwerk van goud op het keurslijf, veel ketenen en bij voorname vrouwen ook veel parels. Eindelijk waren er nog de luxueuse, vaak kleurig geborduurde handschoenen.

Allengs werd de kleeding van mannen en vrouwen bonter, althans kon zij dit zijn, en in de tweede helft der zeventiende eeuw is er kleurigheid overal: de meest verschillende tinten van kamerjaponnen voor de mannen en een nog grooter variatie in de kleuren der dameskleeding.

Bij portretten van man en vrouw elk afzonderlijk zien wij herhaaldelijk den schilder ervoor zorgen, dat er samenhang is tusschen de twee. Het aardigst doet dit Frans Hals in de beeltenissen van den Haarlemschen schepen Steven Geraerdts en diens vrouw Isabella Coymans[421)]. Zij biedt hem een bloem aan, terwijl zij schalks lachend weg loopt; hij steekt vragend de hand uit om de bloem te grijpen. Op die manier is tusschen beide portretten een charmant, sprekend verband gelegd.

Op de meeste portretten is de figuur in rust afgebeeld, al moge de houding den eenen keer iets levendiger, den anderen iets gelatener zijn. Slechts betrekkelijk zelden ziet men demonstratieve portretten, d.w.z. iemand die toont dat hij iets bepaalds heeft verricht. Dit wordt na ± 1650 mode.

Bij de groepen komt iets dergelijks herhaaldelijk voor: wij bedoelen o.m. de familiefeesten[422)] en de familiegroepen buiten, in kleinformaat, waarop vader, omgeven door vrouw, kinderen, meiden en knechts, een door hem geschoten haas of patrijs of grooteren buit of ook wel een partij gevangen visch vertoont.

Over de tallooze bucolische, allegorische, mythologische en historische verkleedingen, waarin zoowel enkelingen als groepen zich lieten schilderen, verwijzen wij naar hetgeen hieromtrent reeds eerder is gezegd.

Allerwegen in Holland en Zeeland vond men, gelijk gezegd, weldra portretschilders, ook in Utrecht en enkele in Leeuwarden. Het Oosten des lands kan vóór 1650, het begin

Afb. 175. Cornelis Ketel. Vrouweportret. Kasteel Rohoncz.

van Terborch's werkzaamheid in Zwolle, buiten ons gezichtsveld blijven. In Holland telde Amsterdam de meeste, vervolgens Haarlem, en verder waren er o.a. te Alkmaar, Hoorn, Enkhuizen, Leiden, Den Haag, Delft, Rotterdam en Dordrecht. In Zeeland vond men conterfeyters o.m. te Middelburg en in Goes.

Amsterdam en Delft zijn de plaatsen, waar ons nationaal portret geboren is: Cornelis Ketel (1548-1616) en Michel Jansz. Mierevelt (1567-1641), beiden discipelen van Frans Floris' leerling Blokland, zijn daar degenen geweest, die het nieuwe brachten. Zij hebben elk op zichzelf hun romanistische opleiding verloochend en een portretkunst geschapen, die vrij was van zestiend'eeuwsche vormen en onafhankelijk stond ten opzichte van de nieuwe Vlaamsche.

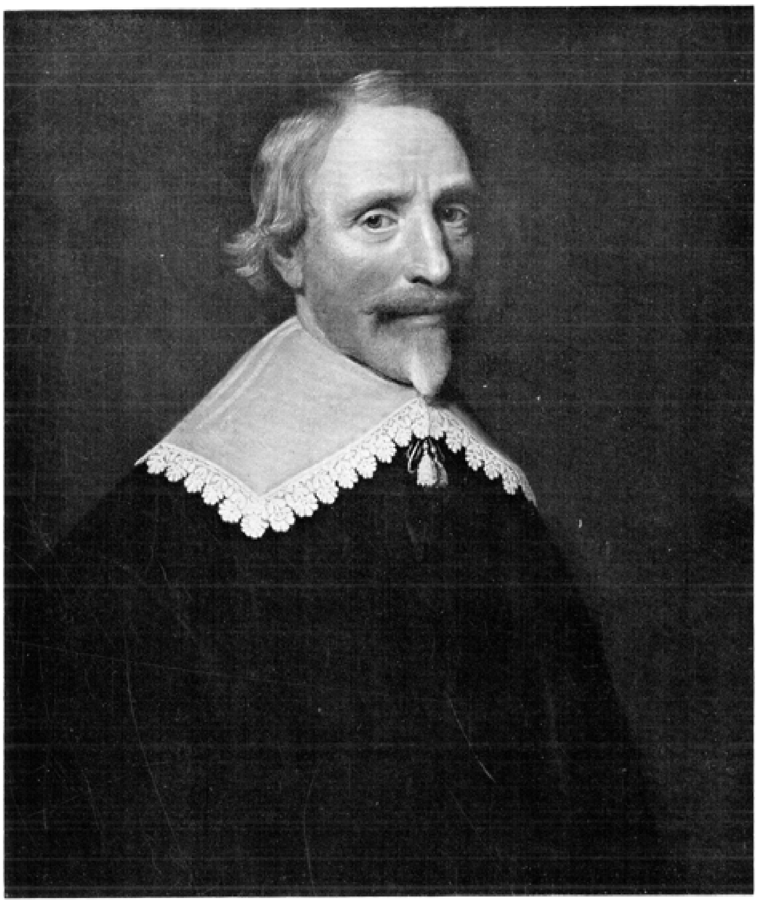
Cornelis Ketel (Gouda 1548-1616 Amsterdam) hebben wij reeds in verband met zijn groote schuttersgroep van 1588 (afb. 23) besproken in het vierde hoofdstuk. Wanneer wij een portret aanschouwen gelijk het hierbij afgebeelde (afb. 175), dan komen wij opnieuw onder den indruk van de

kracht die uitgaat van dezen oudsten pionier onder de Hollandsche realistische portretschilders en begrijpen wij, hoe machtig de indruk moet zijn geweest, die zijn werk maakte op Hals en vervolgens op Rembrandt, wier beider voorlooper hij is in spontaniteit, in kracht, in frischheid en in technische oorspronkelijkheid. Zijn portretten verraden een durf, dien Mierevelt zoowel als Elias en de andere Amsterdammers vóór de Keyser misten. In Ketel's zeer origineele techniek (hij schilderde sinds 1599 ook met de vingers en later zelfs met zijn teenen!) is hij als een voorlooper te beschouwen zoowel van Hals' vloeiende breedheid als van Rembrandt's geëmpateerd impressionisme. Ketel heeft - Stechow zette het nog weer eens duidelijk uiteen[423)] - wel degelijk naar vreemde, vooral Engelsche, voorbeelden gekeken, maar het spiritueele en bewegelijke zijner portretten en de breede, heldere, impressionistische schilderwijze van zijn later werk zijn niet alleen zeer persoonlijk maar tevens door en door Noord-Nederlandsch.

Michiel Janszoon Mierevelt (Delft 1567-1641) was negentien jaar jonger dan Ketel. Hij reisde niet, gelijk deze, in het buitenland. In tegenstelling tot Ketel gaf hij op een oogenblik den brui van ordinantiën en historiën en werd conterfeyter, hetgeen van Mander hem kwalijk nam.

In Mierevelt's werk mist men het stoere van Ketel. Hij is ook niet, gelijk deze, in staat groote portretten te maken zonder de eenheid te verliezen. Zijn kniestukken met handen zijn meestal niet gelukkig, zijn schuttersgroep van 1611 in het stadhuis te Delft al evenmin. In zijn borstbeelden is hij echter een der grootsten van zijn tijd. Hij knoopt, vermoedelijk welbewust, aan de scherp analyseerende, rustig observeerende en nauwkeurig schilderende manier van Moro en Key aan, maar is stylistisch geheel nieuw. Er is niets zestiend'eeuwsch meer in en ook nergens eenige overeenkomst van stijl met gelijktijdige Vlamingen. De opzet zijner koppen verraadt eer vertrouwdheid met Dürer's grafisch werk. Mierevelt's aard was meer lineair dan picturaal. Men ziet het zijn portretten altijd aan, dat hij in den beginne veel gegraveerd heeft[424)]. Dit maakte zijn werk uitermate geschikt voor reproductie in prent. Herhaaldelijk heeft hij koppen gemaakt waarvan hij wist, dat zij in prent zouden ‘uitgaan’ en in wier opzet hij dus daarmede rekening hield. Vele prenten naar zijn werk zijn gegraveerd door zijn schoonzoon Willem Jacobsz. Delff.

Mierevelt's rustige observatie brengt hem tot detailleeren, zijn eerlijk naturalistisch streven maakt hem tot den conterfeyter die wars is van vertoon en die, los van hetgeen rondom hem wordt gemaakt, getrouwelijk met het penseel opteekent hetgeen hij ziet en zooals hij het ziet: de waarheid en niets dan de waarheid[157)]. Zijn kunst is patriarchaal en ernstig; al was hij de gevierde schilder van het Haagsche hof, toch is zijn werk slechts zelden



Afb. 176. Mierevelt 1634. Jacob Cats. Rijksmuseum.

hoofsch. Voor de charme van Antonie van Dyck's portretten bleef hij ontoegankelijk. Ook Hals' levenslust en Rembrandt's plastiek en lichtdonker brachten hem niet van zijn stuk en toen hij een jaar vóór het ontstaan der Nachtwacht op 74-jarigen leeftijd stierf, ging met hem een ouderwetsch schilder heen, die tot het einde toe zichzelf was gebleven. Alleen technisch was hij in zijn laatsten tijd eenigszins onder den invloed van Hals geraakt, gelijk o.a. blijkt uit zijn portret van Jacob Cats van 1634 in het Rijksmuseum (afb. 176). Al overleefde hij zijn roem geenszins, toch was zijn kunst in 't eind een anachronisme. Een eigenaardigheid van Mierevelt is, dat hij nooit mansportretten schilderde met een hoed op het hoofd.

Mierevelt die, na zijn leertijd te Utrecht, in 1583 naar Delft was teruggekeerd, bleef daar tot aan zijn dood wonen. Hij werd spoedig de portretschilder van Prins Maurits (afb. 51) en diens kring en vereeuwigde tal van hovelingen, militairen, predikanten enz., ook verscheidene buitenlanders. Sandrart schat het aantal zijner schilderijen op 10.000, Houbraken op 5000. Zelfs het laatste getal is overdreven, maar er hebben er stellig meer dan duizend zijn werkplaats verlaten. Hij was een zeer goed financier, die nauwkeurig boek hield van hetgeen zijn ‘zitters’ hem schuldig waren. Zijn desbetreffende notities, door Havard en later in beteren vorm door Bredius[425] uitgegeven, vergunnen ons een blik op zijn manier van werken. Hij had behalve zijn atelier een soort winkel, waarin steeds exemplaren der portretten van de populaire oranjevorsten, predikanten (Uyttenbogaert) en andere veel gevraagde beeltenissen (Hohenlo, Mansvelt, Carleton, Oldenbarnevelt) aanwezig waren, meestal copieën. Hij schilderde lang niet alles zelf, doch liet zich helpen door zijn zonen Pieter en Jan, door Moreelse, Pieter Montfoort, Pieter Dircksz. Cluyt, Hendrick van Vliet en Jacob Delff, zijn kleinzoon. Toch had hij steeds met achterstand te kampen. Hooft zond hem fruit om hem aan te porren, zijn portret te voltooien[426]. Vaak maakte hij slechts een deel van een portret zelf en liet de rest door een ander afmaken. Zoo teekent hij b.v. aan, dat van een portret de trony (= het gelaat) is gedaan door hemzelf en de kleeren door Jacob Delff[427].

Door aldus te werken en te laten werken verdiende Mierevelt veel geld maar deed hij ten slotte schade aan zijn naam. Want de niet eigenhandige, niettemin door hemzelf gesigneerde werken, die hij als eigen werk verkocht, zijn legio. In tallooze stadhuizen en instellingen in ons land vond en vindt men een stadhouder-serie in klein- of grootformaat, maar het meerendeel daarvan is niet of slechts gedeeltelijk eigenhandig. Mierevelt werd daardoor populair en is dit - mede door de prenten naar zijn werk - tot heden gebleven. Naast Hals, Rembrandt en van der Helst wordt hij nog steeds overal ter wereld genoemd als een der grootste portrettisten. Bij

Afb. 177. Jan van Ravesteyn. Officier. Mauritshuis.

nader toezien blijkt evenwel, dat hij als zoodanig slechts mag gelden ten opzichte van het betrekkelijk kleine percentage van beeltenissen, dat hij zelf met ijver en toewijding, en niet met routine en ongeïnspireerd, schilderde. Zijn beste werk behoort inderdaad tot de superieure uitingen der portretkunst. Het is geweldig knap van observatie, zuiver in de schildering, aangenaam wat den lichtval betreft, sterk individualiseerend in de weergave van den blik en den bouw van den kop. De meeste portretten van Mierevelt dragen een masker van ernst, soms zelfs van zwaarmoedigheid. Verheffend zijn zij nooit, boeiend evenwel in hooge mate zoodra een belangrijke figuur 's meesters volle belangstelling blijkt te hebben gehad. Wij denken hierbij aan zijn portretten van Maurits, van Philips Willem, van Uyttenbogaert, van Oxenstierna, doch niet aan die van Willem van Oranje. Dezen heeft hij nooit naar het leven gemaakt (toen Willem de Zwijger stierf was Mierevelt pas 17 jaar) en al zijn portretten van den grooten staatsman gaan op de weinig doordringende observatie van Cornelis de Visscher terug, waardoor zij het onmiddellijke missen dat b.v. het portret van Willem van Oranje door Adriaen Key (in het Mauritshuis) zoo onvergetelijk maakt. Had Potgieter dit geweten en begrepen, dan zou hij zijn al te lang beroemd gebleven ontboezeming van 1844 wel in de pen hebben gehouden[428)].

Mierevelt's beste beeltenissen zijn uit den tijd tusschen 1610 en 1625. Daarna wordt zijn werk minder, hoewel hij ook later zoo nu en dan nog zeer opmerkelijke portretten heeft gemaakt. Een bijzonder fraai specimen van hetgeen Mierevelt vermocht is het 1616 gedateerde portret van een eenvoudigen man van 72 jaar, dat zich in het Bredius-museum bevindt en uitmunt door krachtige schildering en treffende weergave der gelaatstrekken. Als voorbeelden van zijn kunst geven wij een Prins Maurits (in het Mauritshuis, afb. 51) en het portret van den 56-jarigen Jacob Cats, van 1634 (afb. 176), in het Rijksmuseum.

Welk een ontzag Mierevelt's kunst inboezemde, kan men het best begrijpen wanneer men de autobiografie van Constantijn Huygens, tusschen 1629 en 1631 geschreven, leest[429)]. ‘Wie hij is en hoe groot hij is - zegt deze - weet niet alleen Delft, Nederland, België, Europa, maar de geheele wereld, geloof ik, volkomen’. En dan weidt hij uit over de natuurlijkheid en den eenvoud van 's meesters kunst en over den eenvoud van zijn persoon en levenswijze.

Mierevelt's invloed is groot geweest: men kan met gerustheid zeggen, dat vóór 1615 de zuiver Hollandsche portretschilders buiten Amsterdam geheel naar zijn voorbeeld zijn gevormd en dat onze portretkunst tot ± 1630 zijn stempel draagt. De Amsterdammers bouwden vooreerst voort op Ketel.

Afb. 178. Paulus Moreelse. Het Prinsesje. Rijksmuseum.

Eenige jaren later ging Rembrandt korten tijd die plaats innemen, om die omstreeks 1645 af te staan aan van der Helst.

Van Mierevelt's leerlingen in engeren zin zijn, behalve de reeds behandelde, de voornaamste J a n A n t h o n i s z . v a n R a v e s t e y n in Den Haag (± 1572-1657) en de Utrechtsche schilder P a u l u s M o r e e l s e (1571-1638). Beiden nemen Mierevelt's portretschema tot uitgangspunt. Ravesteyn, hoewel technisch zeer veel op Mierevelt gelijkend, is toch in 't algemeen minder lineair. De blik zijner portretten is scherp, soms zelfs stekend. Nochtans is in 't algemeen de gelaatsuitdrukking vriendelijk, althans niet zóó ernstig als bij Mierevelt. Hoewel niet in die mate productief als Mierevelt, maakte hij eveneens beeltenissen bij honderdtallen, meestal van vorstelijke personen, krijgslieden (afb. 177) en hovelingen. Weldra keek hij daarbij naar de Haarlemsche en Amsterdamsche jongeren (Hals, Elias, de Keyser), met wier opvattingen hij zijn voordeel deed. In zijn schutterstukken, met name dat van 1618, waarvan in hst. IV sprake was, toonde hij een talent van groepeering te bezitten, dat zijn leermeester te eenenmale vreemd was. Dat hij te kort schoot in het schilderen van staande enkelportretten ten voeten uit, bewijst zijn beeltenis van Sir John Burroughs in het Rijksmuseum, wankel van stand en armoedig van omtrek. Zulke opgaven, in Vlaanderen, Engeland en Frankrijk toen sinds lang op schitterende wijze volbracht, waren voor de meeste Hollandsche portretschilders vóór Rembrandt blijkbaar zéér moeilijk. Na Ketel gelukken zij aan Elias (afb. 180), W. de Geest en Evert Crynsz. van der Maes (afb. 93). Eerst Rembrandt vond in de prachtige standen zijner levensgroote portretten van Martin Day en Machteld van Doorn (bij Baron Gustave de Rothschild te Parijs) de definitieve oplossing.

Mierevelt's tweede leerling bij uitnemendheid, de Utrechtsche schilder P a u l u s M o r e e l s e (1571-1638) is in zijn beeltenissen soepeler en innemender dan zijn leermeester. Ondanks zijn verblijf in Italië en zijn academische opleiding, reeds in Hoofdstuk III beschreven, is zijn portretstijl nationaal. Deze populaire herderinnen-schilder (afb. 63), van nature hoofsch en romantisch, steeds zoekend naar zwier, geraakte als conterfeyter onmiddellijk onder den invloed van Antonie van Dyck, zoodra diens kunst hier bekend werd. Wij hebben reeds met een voorbeeld aangetoond (afb. 47 en 48), hoe hij desondanks niet tot flamingante interpretaties komt (blz. 84). Als tweede voorbeeld geven wij een reproductie van zijn charmante ‘Prinsesje’ uit het Rijksmuseum (afb. 178), Miereveltsch van techniek en van Dyckachtig in de bedoeling van het effect, maar geheel Hollandsch in de voordracht. Dit portret is nog zonder veel stofuitdrukking en plastiek en zonder bijzondere lichtwerking. Soms heeft zijn werk een Rembrandtiek licht. Zijn late portretten zijn vaak eenigszins week en zoetelijk.

Den invloed van Moreelse's portretstijl ziet men telkens weer in beeltenissen van onbekende auteurs, die vermoedelijk identiek zijn met de talrijke leerlingen, die hij had. De sympathiekste van zijn navolgers schijnt ons de Hoornsche schilder J a c o b W a b e n (of Wabben), aan wien wij de bekende portretten van Jan Pieterszoon Coen en zijn vrouw, in het Museum te Hoorn, meenen te mogen toeschrijven.

Rond Mierevelt, Ravesteyn en Moreelse groepeeren zich reeksen van knappe portretschilders. De Delftsche, wier namen wij reeds noemden, spruiten onmiddellijk uit Mierevelt's werkplaats voort. Naast hen werkte te Delft een schilder van adellijken bloede, die de meest individueele is van de portrettisten naast Mierevelt: W i l l e m v a n d e r V l i e t (± 1584-1642). Zijn kunst vertoont een zeer eigen, gedistingeerden trek: rank van omtrek, bleek soms in de gezichten, teer vaak in het blauwig groen van een tafelkleed en het grijs van een tinnen inktkoker. In zijn kunstwerken heerscht soms een licht dat den Delftschen Vermeer schijnt te voorspellen.

In Den Haag is de reeds genoemde E v e r t C r i j n s z . v a n d e r M a e s (1577-1656, afb. 93) een kunstenaar van groot talent. Terwijl A d r i a e n v a n d e V e n n e er de stadhouders in 't klein portretteert, vormt Ravesteyn er een school van conterfeyters, die er zich naast Honthorst handhaven en eerst later door de van Dyck-richting worden overvleugeld. Voorts werken er o.a. J o a c h i m H o u c k g e e s t (± 1580-'90-vóór 1644), wiens vaandrig van 1621 wij reeds in het vierde hoofdstuk noemden, J a n J a n s z . W e s t e r b a e n (± 1600-1686) en I s a a c M i j t e n s (1602-1665), op wier werk wij hier niet nader kunnen ingaan. Ook de Rotterdammer A b r a h a m d e V r i e s (± 1595-± 1650), die lang in den Haag werkte, doch ook in Antwerpen, Parijs en Amsterdam vertoefde, moge hier terloops worden genoemd. Hij is een knap portrettist, maar geen kunstenaar van bijzondere beteekenis.

Moreelse overleed in 1638, op 67-jarigen leeftijd. Toen in 1641 ook de 74-jarige Mierevelt stierf, woonde G e r a r d H o n t h o r s t reeds sinds 1637 in Den Haag, waar hij op zijn beurt de gezochte hofschilder was, hoewel Ravesteyn nog leefde. Deze was evenwel ook reeds zeer oud geworden en was niet, gelijk Honthorst, historie- en portretschilder tegelijk noch kon hij zich snel en gemakkelijk van een opdracht kwijten. Door Honthorst echter werd, gelijk wij in het derde hoofdstuk zagen, het stadhouderlijk hof vlug maar vluchtig bediend.

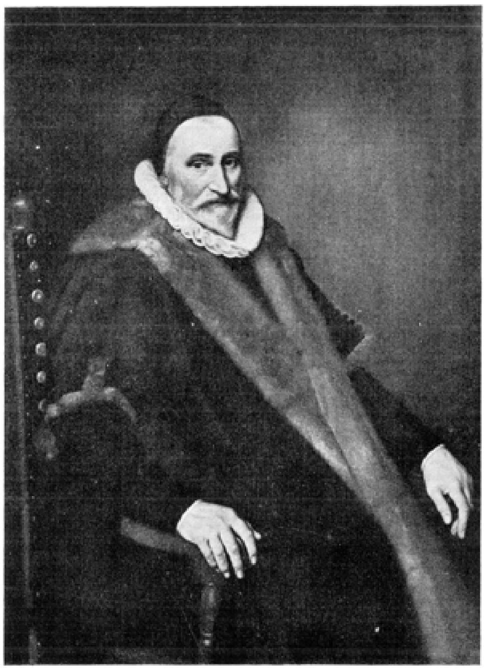
De eveneens in dezen tijd werkzame Leidenaar J o r i s v a n S c h o o t e n (1587-1651) heeft sterk onder Mierevelt's invloed gestaan. Zijn stadgenoot D a v i d B a i l l y (1584-1657 of '58) daarentegen was zelfstandiger. Na in

Duitschland en Italië te hebben gewerkt, keerde hij in 1613 naar Leiden terug. Zijn vroege werk lijkt op dat van Mierevelt. In de uitnemende portretten van iets lateren tijd zijn de lichtval en het plastisch streven, blijkbaar de vruchten van zijn leertijd bij van der Voort, opmerkelijke elementen. Het is niet onmogelijk, dat Rembrandt in zijn jeugd naar het werk van dezen besten onder de Leidsche conterfeyters gekeken heeft. Bailly, die vermoedelijk de leermeester was van Metsu[429a)], schilderde ook stillevens en leidde stillevenschilders op, gelijk wij in het negende hoofdstuk zullen zien.

Drong de invloed van Mierevelt en zijn kring ver door, twee centra waren er, die hun eigen intensief kunstleven hadden en zich nauwelijks bemoeiden met hetgeen daarbuiten plaats greep. Wij bedoelen Haarlem en Amsterdam. De kunst in eerstgenoemde stad zal ons in het zevende en achtste hoofdstuk bezig houden. De Amsterdamsche portretkunst vóór Rembrandt moge in de volgende bladzijden in hoofdtrekken worden besproken. Deze kunst bouwde voort op de door Ketel gelegde grondslagen. Zijn werk moet verfrisschend hebben gewerkt. Zijn durf vooral. Men moet hem grooter invloed toekennen dan A e r t P i e t e r s z . (afbb. 89, 94 en 118), wiens soms àl te rossige manier meer een moderniseeren der gangbare methode beteekent dan het bekijken van de personen volgens een nieuw beginsel. Ook van den zeer respectabelen W e r n e r v a n d e n V a l c k e r t (te Amsterdam werkzaam ± 1620-'27), die het rood in de koppen overdrijft en onnatuurlijke witte reflexen aanbrengt, kan niet worden gezegd, dat hij een vernieuwer is. Zijn bekende Regentessen van het Leprozenhuis mogen nóg zoo knap wezen, toch houdt dit werk van een uit de historie-schildering gesproten meester (zie blz. 141-142) geenerlei beloften in voor de toekomst der Amsterdamsche portretkunst.

Daarentegen schijnt ons de Antwerpenaar C o r n e l i s v a n d e r V o o r t (Antw. ± 1576-1624 Amsterdam) een zeer belangrijke figuur in Ketel's gevolg. Wij leerden hem in ons 4e hoofdstuk als een zeer bijzonder schilder van regentengroepen kennen (afb. 101). Hij woonde reeds in 1592 in Amsterdam en was vermoedelijk een leerling van Ketel. In zijn kunst begroeten wij nieuwe elementen van actie en levendigheid en tevens een streven naar het gracieuse, dat van niet geringen invloed is geweest op Elias en de Keyser. Bredius heeft deze laatste eigenschap van van der Voort's kunst terecht vergeleken met de gracie van Antonie van Dyck[430)]. Van navolging van den beroemden Vlaming kan echter geen sprake zijn omdat van Dyck veel jonger was. Trouwens, het blijft in vele opzichten bij pogingen, want menige beeltenis van van der Voort is, terwijl hij blijkbaar zijn best doet om elegant te zijn, niet van eenige houterigheid vrij te pleiten.

Toch doet dit weldadig aan vergeleken bij de strakke gezichten en soms stijve houdingen van Pietersz. en Valckert. De gevierde van der Voort bracht in zijn portretten weinig kleur aan, maar paste zacht licht toe als middel ter verfraaiing van het effect. Was hij in levendigheid de mindere van Hals, in het lichteffect



Afb. 179. Cornelis van der Voort 1622. Cornelis Pietersz. Hooft, Burgemeester van Amsterdam. Rijksmuseum.

overtrof hij dezen. Het licht is door geen Hollandsch schilder vóór van der Voort in die mate als ingrediënt gebruikt. Bij Ketel is de dag helder, maar koel, bij Mierevelt en later bij Ravesteyn komen een enkele maal zilverig lichtende koppen voor. Van der Voort heeft echter, vooral in zijn enkelportretten, zeer bewust er naar gestreefd om de gestalte in een warm licht te plaatsen. Men heeft dit eens 'een valen, groenachtigen toon' genoemd[431)], maar dit geldt alleen van portretten, die dik onder de gele vernis zitten. Neemt men die laag weg, dan komt er een warm, flatteerend lichtschijnsel te voorschijn. Een der fraaiste en meest elegante beeltenissen van van der Voort beelden wij af, nl. het portret van den 76-jarigen Cornelis Pietersz. Hooft, burgemeester van Amsterdam, den vader van den dichter (afb. 179).

Van der Voort deed een eerste schrede op den weg, waarop vooral de Keyser verder zou gaan en waarop later Rembrandt triomfen zou vieren. Het was nu in Amsterdam vooreerst gedaan met de blozende koppen. Die zou eerst van der Helst terug doen keeren.

De Amsterdamsche portretkunst was door deze ontwikkeling een geheel anderen kant uitgegaan dan de Miereveltsche elders. Hoe kon het ook anders in een zóó grootscheepsch milieu, waar zóóvele opdrachten en zóóveel mededingers waren en waar het meeste van hetgeen Holland aan kracht, doorzettingsvermogen en vindingrijkheid bezat, zich concentreerde. Terwijl in dit milieu weldra eenige invloed van Hals' compositie-motieven doordrong, stuurden de Amsterdamsche portrettisten steeds meer op het zuiver schilderachtige aan.

Dit blijkt zeer sterk bij het beschouwen van het werk van den Amsterdammer Nicolaes Elias Pickenoy (1590 of '91-1650 à '56), dien wij reeds als een schilder van regenten- en schutterstukken van groote beteekenis leerden kennen (afb. 125). Want hij was de van der Helst van zijn tijd, en zelfs heeft na hem geen ander schilder te Amsterdam zóóveel regenten- en schutterstukken geschilderd als hij. Ook kweet hij zich uitnemend van de moeilijke taak, de levensgroote portretten ten voeten uit te schilderen van den Amsterdamschen burgemeester Cornelis de Graeff en diens vrouw, thans in het Museum te Berlijn (afb. 180). Elias ontwikkelde zich onder invloed van Pietersz. en Valckert, doch vooral onder dien van van der Voort. Ook keek hij weldra naar Hals, maar was te veel een man uit één stuk om onder die invloeden zijn persoonlijkheid prijs te geven. Hij streefde in de eerste plaats naar schilderachtigheid. Door eenheid van toon, vloeiende voordracht en zacht licht trachtte hij die te bereiken. Zijn werk is plastischer en sterker van licht dan dat van van der Voort. Wanneer men bedenkt, dat het hierbij afgebeelde bekende portret van de 27-jarige Maria Swartenhondt (afb. 181) van 1627 dateert, dus uit den tijd toen Rembrandt nog pas begon, dan ziet men hoe hier diens lichtdonker reeds terdege is voorbereid. Ook in het streven naar sierlijke beweging toont Elias zich een vooruitstrevend opvolger van van der Voort, al blijft zijn vlotheid verre bij die van Hals ten achter en al bereikt hij niet het ongedwongene van Thomas de Keyser[432)]. Met dat al streeft Elias nooit naar opvallend vertoon: dit doet eerst zijn leerling van der Helst. Elias blijft sober in den toon en in de beweging, eenvoudig gelijk de Amsterdammers van zijn jonge jaren, eenvoudiger dan die van zijn ouden dag.

Thomas de Keyser (1596 of '97-1667) geldt tegenwoordig terecht als de grootste Hollandsche portretschilder na Hals en Rembrandt.[433)] Hij sluit de opklimmende reeks der Amsterdamsche portretschilders vóór Rembrandt waardig af. Kan men bij van der Voort reeds mooie koppen bewonderen en een goed deel van Elias' familie-portretten van vóór 1635 tot het beste rekenen wat toen de Amsterdamsche portretkunst voortbracht, bij den ongeveer zes jaar jongeren de Keyser dwingt vrijwel al wat er aan enkel-

Afb. 180. Nicolaes Elias. Burgemeester Cornelis de Graeff. Berlijn.

portretten uit zijn handen komt bewondering af. Zijn luchtige doch kernachtige toets, zijn mooie blonden en grijzen, zijn doorschijnend zwart, het welwillend tegemoetkomende van zijn meeste gestalten stempelen zijn werk tot datgene, wat den bloei der Amsterdamsche portretkunst doet beginnen. Van Aert Pietersz. en de zijnen uit gezien, is hij het eind eener reeks; voor Rembrandt en

Afb. 181. Nicolaes Elias 1627. Maria Swartenhondt. Rijksmuseum.

diens tijd beteekent hij de groote voorlooper. Rembrandt heeft naar hem gekeken en de Keyser onderging weldra op zijn beurt den zegenenden invloed der kunst van onzen grootmeester.

Over de Keyser's schutter- en regentenstukken spraken wij reeds in het vierde hoofdstuk. Zijn gaven komen daarin, met uitzondering van de groep der zilversmeden (afb. 103), niet zóó overtuigend uit als in zijn enkelportretten. Deze hebben - en dit is het verschil met zijn voorgangers en oudere stadgenooten - iets bezielends, vooral door den innerlijken gloed der oogen. Men onthoudt van de afgebeelden eer den aard en het karakter dan het uiterlijk. Zijn werk vertoont bovendien van meet af aan een adeldom, die hem ook later nergens ooit verlaat.

Thomas was de tweede zoon van den beroemden beeldhouwer en bouwmeester Hendrick de Keyser. Hij begon reeds jong te schilderen. Zijn vroegst gedateerde werk is van 1616, waarop in 1619 de Anatomie van Dr. Egberts (afb. 102) volgt. In 't eerst zijn de houdingen nog wat stijf en

Afb. 182. Thomas de Keyser 1627. Constantijn Huygens. Londen.

zij blijven dit tot ongeveer 1625. Intusschen ontwikkelen zich in zijn werk de mooie grijzen en het blonde licht. In 1626 komen dan opeens het prachtige mansportret, thans te Aix en Provence en de Vaandrig, dien het Mauritshuis bezit; in 1627 het portret van Constantijn Huygens (afb. 182), de Heer met den Brief[434)] en de groep der zilversmeden (afb. 103). Dan in 1628 het vrouweportret te Boedapest,

Afb. 183. Th. de Keyser. Oude Dame. Bredius-Museum, 's Gravenhage.

dat men gerust naast een Rembrandt uit diens eersten Amsterdamschen tijd kan hangen. Het is uitermate gedistingeerd van bouw, verrukkelijk van licht, scherp in de karakterteekening en uitnemend in de uitbeelding der stoffen. In kracht wordt dit superieure portret slechts op zijde gestreefd door den prachtig geschilderden kop eener krasse oude vrouw, dien Dr. Bredius zoo gelukkig was, voor zijn museum te verwerven (afb. 183).

Het is van belang vast te stellen, dat omstreeks '27 à '28 de jongeren er in slagen steeds beter resultaten te bereiken met het weergeven der materie, het 'uit de verf' raken. Hetzelfde wat wij bij de ontwikkeling van zeestuk en landschap constateerden bij Esaias van de Velde, Porcellis en Jan van Goyen (afbb. 143, 145, 149) gebeurt nu ook in het portret, het eerst bij de Keyser, eenige jaren later ook bij Rembrandt. In het stilleven (van Schooten, Pieter Claesz, Heda) krijgt gelijktijdig dezelfde evolutie haar beslag: stofuitdrukking en toon-schildering leiden ook dáár den bloeitijd in.

In Thomas de Keyser's werk valt in die jaren een voorbijgaande invloed van Antonie van Dyck te bespeuren, dien hij kan hebben ondergaan tijdens een of ander bezoek te Antwerpen. Zijn moeder was een Antwerpsche en ook zijn vader had in die stad veel relaties. Een enkele maal[434)] is die invloed zéér sterk, doch meestal uit hij zich meer in het streven, den grooten Vlaming in sierlijkheid en innemendheid nabij te komen dan in copieeren of in het ontleenen van houdingen, gebaren of trucs. Hoewel De Keyser dus soms kijkt naar van Dyck, doet hij toch alles op zijn eigen manier.

De Keyser's succes was groot: Elias doet tevergeefs pogingen om hem op zijde te streven, Rembrandt richt zich in den beginne naar de Keyser's portretten en - hetgeen veel zeggen wil in die dagen - de Keyser krijgt zelfs werk van buiten Amsterdam! Niemand minder dan Constantijn Huygens heeft zich, in 1627, door hem laten schilderen[435)] en daaraan danken wij dat uitermate gedistingeerde genre-achtig kabinetstukje, dat zich thans in de National Gallery te Londen bevindt (afb. 182). Deze soort kleine portretten in interieurs (het Mauritshuis bezit er een van 1631) schijnt een vondst van de Keyser te zijn geweest, al schilderden ook enkele anderen, o.a. Hendrick Pot, zulke composities. Zoodoende werkten deze schilders, zonder dit te bedoelen, mede aan de ontwikkeling van het Hollandsch genrestuk, dat meesters als Duyster en Terborch tot volmaking zouden brengen.

Kort na 1630 verbreedt de Keyser's toets zich, blijkbaar door den indruk dien Hals' werken op hem maakten. Tegelijk worden de houdingen kwieker en levendiger, getuige het portret van Eva Fredericx, van 1634, in het Museum te Brussel, dat zéér Hals-achtig is in deze opzichten.

Maar den machtigsten indruk onderging de Keyser van Rembrandt's techniek en lichtdonker. De forsche streek, het rake, smeuïge schilderen van den jongen Rembrandt en diens verrassende lichteffecten deden de Keyser omstreeks 1635 zijn manier in die richting wijzigen. Hij verstevigde er zijn werk door: de burgemeesters van Amsterdam, van 1638 (in het Mauritshuis) en het doktersportret van 1636 in hetzelfde museum zijn er prachtige voorbeelden van.

Van 1640 tot 1652 had de Keyser een handel in bazalt, zoodat hij weinig meer schilderde. Nadien evenwel zien wij hem weer meer tot stand brengen. In die jaren immers begon hij een soort portretten te creëeren, dat Amsterdam nog niet kende, nl. de zich als kabinetstukjes aandienende beeltenissen van Amsterdammers te paard. Hetgeen van de Venne, Palamedes Palamedesz. en E. van de Velde vroeger voor de hovelingen hadden gedaan, deed de Keyser nu voor den Amsterdamschen patriciër, dien hij, soms tezamen met zijn vrouw, op den morgenrit presenteert te paard, met als achtergrond bosch en duin, soms door Adriaen van de Velde daarin geschilderd (afb. 42).

Deze juweeltjes van schilderkunst zijn malsch en vloeiend gedaan in den stijl van het beginnende derde kwart der eeuw, dien de Keyser zich zonder veel moeite eigen maakte. Eens schilderde hij zelfs met Jacob Ruisdael zulk een tafreel: de Amsterdamsche burgemeester de Graeff met zijn vrouw in een karos met vier paarden, gevolgd door hun zoons te paard (Dublin).

Nog op een ander gebied[436)] was de Keyser een vruchtbaar schilder. Wij bedoelen zijn historische en bijbelsche tafreelen (afb. 21), die den invloed verraden van Lastman, Abraham Bloemaert en Rubens. Al is de peinture hier en daar aangenaam en al bevatten zij - hoe kan het anders - menig knap detail, toch zijn deze composities, die de Keyser meerendeels blijkbaar voor katholieke stadgenooten maakte, niet met hart en ziel geschilderd[437)].

Na 1662, toen de Keyser stadsarchitect werd en de leiding kreeg bij het afbouwen van het nieuwe stadhuis, kwam er van schilderen niet veel meer. Hij had enkele navolgers, van wie wij slechts noemen J a c o b v a n L o o (Sluis 1614-1670 Parijs, werkzaam in Amsterdam, Haarlem en Parijs[246)], wiens Familie met den Boerenwagen, in het Rijksmuseum, lange jaren als een werk van de Keyser heeft gegolden en van wien het Mauritshuis een zeer verdienstelijk damesportret bezit.

Een op zichzelf staande figuur onder de Amsterdamsche conterfeyters is D i r c k D i r c k s z o o n S a n t v o o r t (1610-1680). Hoewel vermoedelijk een leerling van Rembrandt, schildert hij nog in 1640 zijn portretten als ware hij een tijdgenoot van Elias of eerder nog van Van der Voort. Want al is in de koppen en handen te zien, dat hij Rembrandt imiteerde, toch maakt zijn manier van schilderen als geheel een archaïstischen indruk midden in den bloeitijd onzer portretschilderkunst. Zijn lijn noch compositie worden ooit soepel genoeg en de stofuitdrukking beheerscht hij nauwelijks. Onwillekeurig denkt men aan een dergelijk verschijnsel in Antwerpen, waar Cornelis de Vos een even ouderwetsche, droge manier blijft aanhangen ten tijde van Rubens' weelderige allure. Nochtans danken wij aan Santvoort eenige zeer bijzondere kunstwerken, die juist hun beteekenis ontleenen aan het indrukwekkende dat de strakheid der ouderwetsche, stugge peinture haar geeft. Wij bedoelen in de eerste plaats de strenge Regentessen van het Amsterdamsche Spinhuis (afb. 54) en verwijzen nog eens naar het strakke vrouweportret op afb. 174. En toch was deze zelfde man - ook dit heeft hij met Cornelis de Vos gemeen - in staat tot het schilderen van een allerliefst kinderportret (afb. 184). Men krijgt den indruk als ware dit kind in staat geweest een nurkschen man te verteederen.

De Amsterdamsche portretstijl heeft zijn invloed vooral in N o o r d - H o l l a n d e n W e s t f r i e s l a n d , waar hij de Miereveltsche manier verdringt,

die er na die van Cornelis van Haerlem was doorgedrongen[438]. Het werk van Willem Bartsius, vooral diens schutterstuk van 1634 te Alkmaar, is hiervan een typisch voorbeeld. Naast Amsterdam heeft ook Haarlem in die streken invloed; vooral de manier van Jan de Bray vindt er navolgers. In de tweede helft der eeuw worden in het Noorden des lands de portretten uitsluitend à la van der Helst gemaakt. Het meest sprekende voorbeeld hiervan is het werk van Jac.

Afb. 184. Dirck Santvoort 1636. Meisje van 2½ jaar. Verzameling van Loon, Amsterdam.

Albert Rootius (geb. te Medemblik 1624, overl. te Hoorn 1681?).

Friesland[439] kan terecht bogen op eenige goede portretschilders, waarvan hier slechts de voornaamste, Wybrand de Geest ter sprake kan komen[440]. Hij werd te Leeuwarden geboren in 1592 en overleed aldaar of in de buurt na 1660. Na vermoedelijk te Utrecht bij Abraham Bloemaert te hebben geleerd, ondernam hij in 1614 een reis over Parijs en Zuid-Frankrijk naar Rome, waar hij naar antieke kunstwerken teekende. In de schildersbent kreeg hij den bijnaam van den Frieschen Adelaer. In 1621 was hij in Leeuwarden terug en trouwde er 1622 met Hendrickje van Uylenburgh, de zuster van Saskia, die later Rembrandt's vrouw zou worden. Hij bleef voortaan in Leeuwarden wonen en werd de gevierde conterfeyter van de Friesche Nassau's, den adel en de burgerij, in wier portretten-collecties men nog heden tal van zijn beste werken vindt. Ook schilderde hij historiën op Utrechtsche wijze, maar op dit terrein was hij geen held.

Als portretschilder werkt de Geest tot ongeveer 1640 geheel op de manier

van Ravesteyn en Moreelse. Vooral met het werk van laatstgenoemde worden zijn schilderijen vaak verward. Maar de Geest's gestalten zijn krachtiger van postuur. Zij hebben iets stoers. Ook is de blik in 't algemeen sterker dan bij Moreelse; een eiwit-achtige glans in de oogen en groote donkere pupillen dragen bij tot dit effect. Omstreeks 1640 veranderde hij zijn stijl om met zijn tijd te kunnen meegaan. Hij trachtte in den trant van Honthorst en later in dien van Mijtens te werken. Daardoor verloor zijn kunst veel van hare oorspronkelijke aantrekkelijkheid. Trouwens, doordien hij in het afgelegen Friesland de beste was en den prikkel miste, die van een groot kunstcentrum uitgaat, vertoont zijn werk als geheel geen stijgende maar een zacht dalende lijn. Zijn meesterstuk is een vroege schilderij, de charmante groep der familie Wigeri, in 1621 geschilderd te Leeuwarden na zijn terugkeer uit Italië (afb. 172). Zij behoort tot de allerbeste familiegroepen uit het eerste kwart der 17e eeuw. Ook het portret der vijf-jarige prinses Elizabeth van Nassau, van 1625 (afb. 185), is van zeer bijzondere beteekenis.

De levensgroote portretten van Ernst Casimir, Hendrick Casimir I, de vier Broeders van Prins Willem I, alsmede verschillende dergelijke portretten in het Koninklijk Paleis te 's-Gravenhage, zijn eveneens iets te week van schildering, terwijl de groote, knap gecomponeerde groep in de groote zaal van het Hof te Leeuwarden op Honthorstsche wijs en onder den invloed van Van Dyck is gedaan[441)].

Dordrecht had, hoewel niet zoo afgelegen als Friesland, toch ook niet zóó veel contact met de middelpunten onzer kunstontwikkeling, dat het niet min of meer op zichzelf was aangewezen. Het wordt in de zeventiende eeuw een klein maar belangrijk centrum. Menig aankomend meester uit Gorcum, Geertruidenberg en van de Zuid-Hollandsche eilanden trekt er heen. De Dordtenaars leeren in 't eerst in Utrecht, een later geslacht trekt bij voorkeur naar Amsterdam. Vrijwel allen keeren na hun leerjaren naar hun welvarende vaderstad terug, waar ze een goed bestaan vinden.

Onder de oudere portretschilders van Dordt interesseert ons hier Jacob Gerritsz. Cuyp (Dordrecht 1594-na 1651), de vader van Aelbert Cuyp en de stiefbroer van Benjamin Cuyp. Jacob Gerritsz. leerde bij Abraham Bloemaert[209)], kwam daarna in 1617 in het Dordtsche gild, trouwde er een jaar later en bleef er tot zijn dood. Al maakte hij ook historiën op z'n Utrechtsch en genrestukken à la Honthorst, toch is hij slechts als conterfeyter belangrijk. Welk een ongemeene kracht van expressie bezat deze eenvoudige meester! En welk een menschenkennis! Zijn modellen, de burgers en boeren van het Dordtsche eiland, waren dan ook de moeite van het bestudeeren waard: energieke, slimme koppen, teekenachtig van bouw, schil-

Afb. 185. W. de Geest 1625. Prinses Elizabeth van Nassau op 4½ jarigen leeftijd. Koninklijk Paleis, 's-Gravenhage.

derachtig in de kleuren van gelaat en haren. Typen, geheel afwijkend van de Amsterdamsche, de Friesche, de Haagsche en Delftsche. Cuyp weet aan zijn portretten een voornamen eenvoud te geven, die zeer treffend is. Hij schildert dun en, vooral vóór '40, iet of wat teekenachtig. Er is vaak iets zonnigs in de lichte behandeling van het koloriet. Hierin staat hij geheel op zichzelf en is er geen enkele samenhang met het centrum waar hij had geleerd.

Inderdaad, Jacob

Afb. 186. Jacob Gerritsz. Cuyp. Vrouweportret. Dzikow, Graaf Tarnowski.

Gerritsz. is de schepper van een bepaald soort van Hollandsch portret. Heel zijn manier van werken wijkt af van hetgeen Mierevelt en de zijnen of de Amsterdammers, of Hals en zijn kring maakten. Door op eigen wijze een doorschijnende techniek en 'n opgewekte lichtschildering te scheppen, werd hij in dit werk de wegbereider voor het schitterend zonnig oeuvre van zijn wereldvermaarden zoon. De eenige Utrechtsche trek in zijn portretkunst is het mede door zijn zoon herhaaldelijk gebruikte bucolische motief van kinderen met een schaap of geit. Maar ook in de behandeling hiervan is hij een zuivere, zelfs min of meer nuchtere realist. Cuyp's portretten vindt men in tal van musea en verzamelingen in binnen- en buitenland. Wij beelden een vrouweportret af uit de collectie Tarnowski (afb. 186), benevens het schattige, guitige jongetje in 't rood met den stroohoed, dat een der aantrekkelijkheden vormt van het museum te Frankfort (afb. 187).

Z e e l a n d kenmerkt zich in het eerste kwart der zeventiende eeuw niet

Afb. 187. Jacob Gerritsz. Cuyp. Jongetje. Frankfort a/M.

door groote zelfstandigheid op het gebied van het portret. Zelfs in Middelburg blinken de portretschilders niet boven het gemiddelde uit: de beeltenissen van Salomon Mesdach (1628 in het gilde te Middelburg) zijn wel knap, maar toch nog wat bleek en houterig. Gelijk de meeste Zeeuwsche schilders van die dagen kijkt hij meer naar het Vlaamsche dan naar het Hollandsche en zoo is in zijn werk, waarvan o.a. het Rijksmuseum twee zeer typische stalen bezit, de verwantschap met Pourbus groot, doch die met Mierevelt ver te zoeken.

Ook de schutterstukken, door Adriaen van de Venne in Middelburg geschilderd, waren in Vlaamschen trant.

In Goes en Middelburg getuigen de schutterstukken in de Raadzaal van het talent der Eversdycks (Cornelis Willemsz., overleden vóór 1644, en diens zoon Willem, overleden 1671), die beiden hun best hebben gedaan om in Hollandschen trant portretten te maken. Van eenige beteekenis is nog de Brielenaar Herman van der Mast, die een leerling van Frans Floris en Frans Francken te Antwerpen was, lang in Frankrijk werkte en in 1604 te Delft woonde. Ook hij was, getuige zijn Floris-achtige portretten in 's Rijksmuseum, een onzelfstandig meester.

Zoo droegen dan deze gedeelten van ons land weinig bij tot de vernieuwing der portretkunst. Tegen de tweede helft der eeuw werd ook in Zeeland Van der Helst's portretstijl[442)] mode en werkte daar Hendrick Berckman (1627-1679) als de gevierde schilder van de Middelburgsche en Vlissingsche schutters, admiralen, predikanten en burgers.

Eindnoten:

419) Bode, Preuss. Jahrbuch XI 210.

157) Slechts voor Frankrijk bestemd werk flatteerde hij. Vgl. S.v. Hoogstraten, Inleyding, blz. 44, waar deze uit een brief van P.C. Hooft aan van Baerle het volgende aanhaalt: ‘Waer voor Meester Michiel Mierevelt, nimmer een aenschijn, om derwaerts (nl. naar Frankrijk) gezonden te worden affschildert, dan met de overmaet van goelykheyt, waertoe men daer gewent is’.

420) Consistoriekamer der Remonstrantsche kerk te Amsterdam.

421) De man is in het Museum te Antwerpen, de vrouw bij Edmond de Rothschild te Ferrières. Afb. bij Valentiner, F. Hals, Klassiker der Kunst, 1923, blz. 262 en 263.

422) De familiegroep der collectie van Loon door Molenaer vindt men afgebeeld in het prachtwerk over de Haagsche Portrettententoonstelling 1903, uitgegeven door Bruckmann A.G., München.

423) Thieme-Becker in verbo. Zie over Ketel verder: Künstler-Inventare III 937; Oldenbourg in Monatshefte 1914, 173; Lindemann, Wtewael, blz. 211.

424) Van Mander 280 verso.

157) Slechts voor Frankrijk bestemd werk flatteerde hij. Vgl. S.v. Hoogstraten, Inleyding, blz. 44, waar deze uit een brief van P.C. Hooft aan van Baerle het volgende aanhaalt: ‘Waer voor Meester Michiel Mierevelt, nimmer een aenschijn, om derwaerts (nl. naar Frankrijk) gezonden te worden affschildert, dan met de overmaet van goelykheyt, waertoe men daer gewent is’.

425) Oud Holland XXVI 7 vlgg.

426) Hooft, Brieven, uitgave van 1855, Dl I, blz. 341 en 370.

427) Oud Holland XXVI 11. Na Mierevelt's dood schijnen de onvoltooide portretten door Delff te zijn voltooid. De Hr. van Lanschot te Vught b.v. bezit een portret, gemerkt: ‘Aetatis 55 A^{O} 1643, M. Miereveld fecit J. Delfius perfecit’.

428) Het Rijksmuseum te Amsterdam, Historiëele Portretten.

429) Oud Holland IX 16.

429a) Zie Kronig in Bredius-Bundel blz. 137.

430) Amsterdam in de 17e Eeuw, De schilderkunst, blz. 8. Zie over v.d. Voort o.a. Künstler-Inventare IV 1173.

431) Oldenbourg, Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler. Leipzig 1911, blz. 17.

432) De vingers zijn nog vaak hakerig, herinnerend aan Ketel.

433) R. Oldenbourg, Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler. Leipzig 1911. Zie ook J.O. Kronig, Onze Kunst 1909 II 77-109.
434) Portrettententoonstelling Den Haag 1903, No. 66, prachtwerk van Bruckmann over deze tentoonstelling, afb. 32.
434) Portrettententoonstelling Den Haag 1903, No. 66, prachtwerk van Bruckmann over deze tentoonstelling, afb. 32.
435) Zie het scherpzinnig opstel van F. Schmidt Degener: Een onbekend Portret van Constantijn Huygens in de National Gallery, in Onze Kunst XXVII 1915, blz. 113 vlgg..
436) Dr. H. Schneider bij Thieme-Becker in verbo.
437) Dr. C. Hofstede de Groot in Oud Holland 1930, blz. 237 vlgg.
246) Caesar van Everdingen, Jan van Bronckhorst, P. de Grebber en Sal. de Bray ziet men in hun later werk zich naar dezen Amsterdamschen stijl richten. Men denke voorts o.a. aan Jan van Noort's Flinck-achtige historiestukken (o.a. in 's Rijksmuseum), aan van den Tempel's Allegorieën der Lakennijverheid, in het Sted. Museum te Leiden; aan de Helt Stokade (1614-1669), die behalve voor het Amsterdamsche Raadhuis, het Trippenhuis enz. ook werkte te Nijmegen en Parijs; aan Jacob van Loo, die dezen stijl naar Parijs overbracht, en aan den Nijmegenaar Rutger van Langevelt of Langerfeld (1635-1695), die hofschilder werd van den grooten keurvorst te Berlijn. Van hem bevindt zich hier te lande een groote Allegorie in 't stadhuis te Nijmegen, geheel in Amsterdamschen historiestijl geschilderd en 1670 gedateerd. Zie Thieme-Becker in verbo en Moes-Martin, Oud Schilderkunst in Nederland, II 57. Andere voorbeelden van Amsterdamschen historiestijl in de provincie zijn de werken van den Fries Herman Collenius (1649/50-± 1720) in Groningen (zie Thieme-Becker), en voorts het doek van Isaac Isaacs in het stadhuis te Harderwijk (afb. bij Bredius, Künstler-Inventare VII 136). Als een laatste nawerking van deze Amsterdamsche richting is te beschouwen de beschildering van het Stadhuis te Enkhuizen naar Romeyn de Hooghe's ontwerp en uitgevoerd door Theodoris Ferreris (1690 en vlgg.) en Johan van Neck (1689 en vlgg.).
438) B.v. Zacharias Paulusz, Alkmaarsch portrettist, ± 1580-1648, leerling van Cornelis van Haerlem.
439) Zie Dr. K. Bauch in zijn monografie over J.A. Backer, 1925. Vgl. verder denzelfde in Oud Holland 1926: 'Beiträge zum Werk Friesischer Künstler'.
440) Hofstede de Groot bij Thieme-Becker XIII 311.
441) Bulletin v.d. Oudheidk. Bond 1912, 83. De toeschrijving aan de Geest, die nog door Hofstede de Groot (Thieme-Becker sub Flinck XII 97, 2e kolom) wordt voorgestaan, is o.i. verre van zeker.
209) In het depôt der Ermitage zag ik een schilderij van J.G. Cuyp 1628, voorstellende een man, die druiven afsnijdt, geheel als een Bloemaert gedaan.
442) De van Dyck-achtige Cornelis Janssen van Ceulen (zie hoofdst. XII) werkte in Middelburg van 1643-46.

Zevende hoofdstuk. - Frans Hals.

Afb. 188. Frans Hals. Het Echtpaar. Rijksmuseum.

Wij hebben het onschatbare voorrecht, in Haarlem een reeks schilderijen van Frans Hals (Antwerpen ± 1580-Haarlem 1666)[443] te bezitten, wier aanschouwen ons telkens opnieuw overweldigt. Wie hun schoonheid ééns heeft ondergaan, verlangt telkens naar die schilderijen terug en wie zich rekenschap geeft van hetgeen zij beteekend hebben en nog steeds beteekenen voor andere kunstenaars en voor de ontwikkeling der schilderkunst tijdens en na Frans Hals, komt tot de slotsom, dat dit talent van meet af aan een macht is geweest, waaraan slechts wisten te ontkomen de even grooten en grooteren en de beterweters onder de knappe minderen. Hals bezielt in den regel den beschouwer niet, maar brengt hem eer tot verrukking en be-

wondering. Zijn stoutmoedigheid spoort den geboren schilder aan en deze eindigt met hem te benijden.

Hals schiep om zich heen een kring van meesters die, omdat zij dezen man in hun midden hadden, allen op den duur pittiger, krachtiger, geestiger werk gingen maken. Maar ook versterkte hij degenen, die een andere manier verkozen boven de zijne (b.v. van der Helst en Jan de Bray), in hun afwijkend standpunt en bracht hen tot een beter formuleeren daarvan. En toen, twee eeuwen na zijn dood, zijn werken allengs bekend werden aan méér kunstenaars, aan méér buitenlandsche mede, veroverden zij alras de wereld. In steeds breeder kring trok men leering uit zijn kunst en vierde men Hals' naam als dien van een der puurste schilders, een der meest spontane impressionisten en der gevoeligsten onder degenen, die het licht zochten en de atmosfeer.

Hals' luchtige typen, zijn glimlachende, gulle, geestige portretten waren van meet af aan de oorzaak dat men van hem hield, maar de herstelling in ouden staat van zijn schutterstukken was noodig om ten volle zijn beteekenis als kolorist en lichtschilder te leeren kennen. En zoo deelen dan thans de Velazquez-zalen te Madrid met de Hals-kabinetten in het Haarlemsche museum den roem, dat men er het overvloedigst van de meest schilderachtige van alle portretkunst kan genieten.

In de geschiedenis onzer groote schilderkunst beteekent Hals' komst een schok. Op 't onverwachtst is een hoogtepunt bereikt, reeds in zijn eerste schutterstuk, van 1616 (afb. 96). Het is als een uitdaging. In de werken, die in 1627 volgen (afbb. 97 en 98), tart hij in zijn verrukkelijken overmoed opnieuw een ieder om hem ooit zóó iets na te doen. Die schuttersmaaltijden en zijn gelijktijdige portretten beteekenen de joyeuse entrée eener nieuwe schoonheid. Hals schiep een portret dat, in tegenstelling tot het Amsterdamsche, niet geleidelijk uit de traditie was gegroeid, maar geschilderd op een manier, die geheel op zichzelf stond. Mierevelt's portretstijl berustte op het beginsel van zoo objectief mogelijk karteeren en peilen. Dit deden ook de oudere Amsterdammers, die sober waren en streng, totdat de Keyser daarin verandering bracht. Dat er weldra meer durf en beweging in hun kunst optreedt, is mede vooral aan de Keyser te danken, die merkbaar den invloed van Hals onderging. Deze daarentegen is van nature vlot en levendig. Hij is een portrettist, die zijn eigen kijk op de modellen in de plaats stelt van de objectiviteit. Hals is een vrijbuiter en een virtuoos, de Hollandsche Velazquez in zijn techniek, de zeventiend'eeuwsche Manet in zijn licht, maar hij is bovenal de geheel zelfstandige, onnavolgbare portrettist en typen-schilder met het vlotste talent dat ooit bestond. Is niet zijn penseelschrift van een

Afb. 189. Frans Hals 1629. Paulus van Beresteyn. Louvre, Parijs.

benijdenswaardige gemakkelijkheid? Of het een dun en breed geschilderden kop geldt dan wel het precies geweven patroontje op een jas, een zwaar gouden borduursel op een keurslijf of een groote gekookte krab bij een schuttersmaal, 't is hem al om 't even: hij zal het ons schilderen met de zuivere allure van den schoonschrijver indien het moet, of gelijk een miniaturist, zooals het kussen op het St. Jorismaal van 1616. Of ook maakt hij het u, en dit bij voorkeur,

Afb. 190. Frans Hals ± 1661. De Man met den slappen Hoed. Cassel.

breeduit in een stuk of wat dunne, rake toetsen en veegen en met 't penseel geteekende lijnen, ineens goed. Is het ernaast, dan heet het uitveegen of fluks verschilderen, gelijk dit nog hier en daar in zijn schutterstukken en enkelportretten zeer duidelijk te zien is[444)]. Het resultaat is duizelingwekkend voor ons en moet dit ook geweest zijn voor zijn omgeving. Hoe hij het zelf heeft ondervonden? Wij weten het niet. Alleen ervaren wij, dat zijn werk nooit een anderen indruk maakt dan lustig en onversaagd te zijn geschilderd. Zelfs vóór modellen voor wie hij geen belangstelling had, moet hij zijn opgewektheid niet hebben verloren, al zijn er schommelingen merkbaar tusschen Paulus van Beresteyn, wiens optreden hem machtig interesseerde (afb. 189), den verliefden pater familias, waar hij fijntjes den spot mee drijft[445)], den man met den slappen hoed, dien hij een grappig type vindt (afb. 190) en den willekeurling, dien hij omtrent 1636 schilderde en die hem lichtelijk zal hebben verveeld[446)]. Maar: hij had plezier in zijn werk; het beoefenen van het métier was hem op zichzelf een genot en een voldoening.

Hals had een aanstekelijken zin voor humor en bekeek de menschen liefst lachend. Dit is hem tot het eind toe bijgebleven, getuige de geestige typeering der portretten in zijn regentenstukken van 1664 (afbb. 116 en 117). En daarom is het zeer de vraag, of deze man, al verkeerde hij vaak in geldnood en al moest hij ten langen leste leven van een ondersteuning der stad, er wel zoo ongelukkig aan toe was als sommige biografen het meewariglijk hebben willen doen voorkomen[447)]. Want was hij eigenlijk niet iemand die, met weinig tevreden, algeheele voldoening kon vinden in zijn werk en zou hij niet gelukkig zijn geweest met zijn succes? Immers allen, die in de oude schilderstad Haarlem het penseel hanteerden, eerden hem als het groote fenomeen, als hun aller Meester in het vak.

Men moet zich Hals' roem in eigen tijd voorstellen als een, die niet slechts bij de schilders van mond tot mond ging, maar waar een ieder van wist. Des te eigenaardiger is het, dat Constantijn Huygens nooit van hem gehoord had toen hij tusschen 1629 en '31 zijn autobiografie schreef en dat hij Hals ook later in geen zijner werken of brieven noemt. En toch schilderde Hals, behalve tallooze Haarlemmers, ook lieden van buitenaf, vooral Amsterdammers, Leidenaars en later ook Utrechtenaren. Portret opdrachten van Hagenaars evenwel vielen hem niet ten deel.

Wie zich door Hals liet schilderen, kwam in den regel naar Haarlem, want hij reisde zoo goed als nooit. Behalve de onvoltooide Magere Compagnie voor de Amsterdamsche schutters (1633-'37, zie blz. 217) heeft hij nauwelijks iets buiten de Spaarnestad gemaakt naar het schijnt. Desniettemin moeten de kunstenaars buiten Haarlem, vooral de Amsterdammers, verscheidene zijner werken gekend hebben, en evenzoo de Antwerpenaren. Hals had meer dan één relatie tot de Scheldestad en maakte er in Augustus 1616 een uitstapje heen. Ware zijn roem niet tot de Schelde doorgedrongen, dan zou van Dyck hem op zijn reis door Holland, in 1632, vermoedelijk niet hebben bezocht[448)].

Van Dyck is de eenige schilder, met wien Hals zich heeft gemeten. Veel invloed had hij echter niet op hem. Daarnaast heeft Hals even naar Rubens en ook een enkele maal naar Rembrandt gekeken. Wij komen op dit alles nader terug.

Hals heeft tot zevenmaal toe verklaard, dat hij in Antwerpen is geboren. Het schijnt, dat hij uit Mechelsche ouders in die stad ter wereld kwam en wel omstreeks 1580[449)]. Zijn vader was lakenwever. In het begin van 1591 was de familie reeds in Haarlem gevestigd. Misschien heeft Frans daar schilderonderricht van Carel van Mander ontvangen (hetgeen vóór 1603 moet zijn geweest), maar dit kon van geenerlei invloed zijn op de ontwikkeling

van een zóó oorspronkelijk talent. Ook met de kunst der andere jongere Haarlemmers uit die dagen, Salomon de Bray, Frans de Grebber en Cornelis Engelsz., vertoont zijn werk geen samenhang van beteekenis.

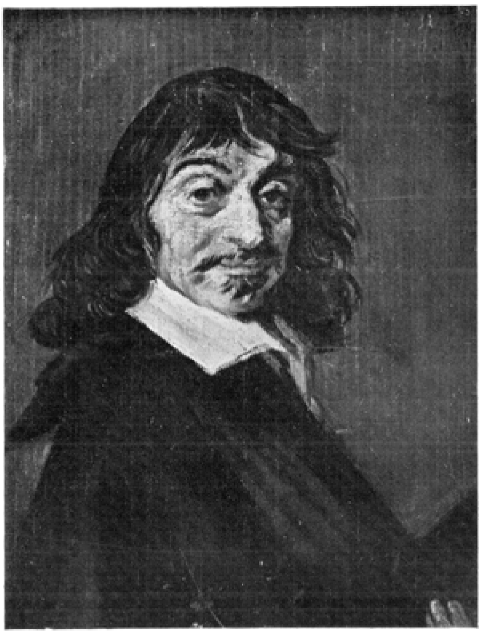
Hals was niet vroeg rijp: zijn op 31-jarigen leeftijd geschilderd portret van den 77-jarigen Aartsdiaken Jacobus Zaffius, van 1611, in het Frans Hals Museum, is weliswaar reeds een merkwaardig schilderij en vooral opmerkelijk om de buitengewone pittigheid der oogen en den raken toets, maar indien Hals' kunst op die hoogte was blijven staan, zou hij nooit een der grootste schilders van alle tijden zijn geworden. Trouwens, dat hij zelfs 5 jaar later in zijn stad nog niet de groote man was, blijkt uit Ampzingh's Lof van Haerlem (1616), waarin deze Goltzius, Cornelis van Haerlem en Vroom noemt, doch van Frans Hals niet rept. Eerst in zijn 'Lof der Stadt Haerlem in Hollandt', van 1621, noemt hij, met anderen, ook de Hals'en, nl. Frans en Dirck[450)].

Wij kennen van Frans Hals schilderijen van 1610 af. Deze verraden den invloed van Ketel[451)] en doen nauwelijks vermoeden, dat hun maker weldra zulk een enorme vlucht zou nemen. Hals' glorie begint in 1616 bij den Maaltijd der St. Jorisschutters (afb. 96). Met dit kapitale doek heeft hij, toen ongeveer 36 jaar oud, voorgoed zijn naam gevestigd en men zou hem voor altijd onder de grooten hebben gerekend ook al had hij nooit meer iets anders gemaakt. Sindsdien was hij niet alleen vooreerst de uitverkoren conterfeyter der Haarlemsche schutters, maar schilderde hij ook regentenstukken, familiegroepen en bovenal vele enkelportretten op bestelling. Hij was vóór alles portretschilder, al heeft hij ook genrestukken en enkele thans verloren religieuse voorstellingen gemaakt[452)].

Uitermate productief kan men hem niet noemen: vergeleken b.v. bij Rembrandt, Jan Steen, van Goyen, A.v. Ostade en Wouwermans maakt deze toch zoo vlug en handig werkende kunstenaar een kwantitatief weinig vruchtbaren indruk. Tusschen 1620 en '30 kennen wij van hem 27 enkelportretten en twee schutterstukken; tusschen 1630 en '40 zeventig portretten (dus 7 per jaar) en drie schutterstukken; tusschen 1640 en '50 vier en veertig portretten en één regentenstuk (dus 4 à 5 per jaar), en tusschen 1650 en '60 dertig, d.i. drie per jaar gemiddeld. Ook al rekent men daarbij zijn kinderkopjes, drinkers en andere volkstypen, dan verkrijgt men met dat al toch niet het beeld van iemand, die al zijn levensdagen hard werkend en ploeterend heeft doorgebracht, gelijk Rembrandt of Jan Steen. Hij etste niet, zooals onze meeste oude meesters deden en er is slechts een enkele teekening van hem bekend[7)], vermoedelijk omdat hij meestal na de eerste geteekende conceptie het geheele verdere werk op het definitieve doek verrichtte. Onze 17e eeuwsche kunst dankt dan ook aan Hals geen teeken-stijl

of teeken-manier, gelijk er b.v. zijn ontstaan in navolging van de teekeningen van van Goyen, van Berchem en vooral Rembrandt. Van Hals' geschilderde studies zijn er slechts enkele bewaard: voor zijn Heythuysen en voor zijn Descartes (afb. 191)[453].

Het meerendeel van Hals' enkelportretten zijn staande of zittende kniestukken. Dan volgen de halffiguren met of zonder handen, vaak in een ovaal geschilderd, en bovendien



Afb. 191. F. Hals ± 1649. René Descartes. Kopenhagen.

maakte hij ook kleine portretjes, meest van predikanten of intellectueelen, waarvan dat van Screvelius, van 1617, zelfs naar het m i n i a t u u r f o r m a a t neigt. Ook schilderde hij sommige familiegroepen ten voeten uit, met een achtergrond van landschap of gebouwen. Onder de afgebeelden zijn de Haarlemmers verre in de meerderheid: van den burgemeester tot den haringkoopman conterfeytte hij ze: kooplieden, regenten, bierbrouwers (het vlotte portret van den dikken brouwer van De Zwaan, thans bij Jules S. Bache te New York)[454] en predikanten. Bovendien maakte hij tal van bekende staatslieden en beroemde mannen, veel meer dan één ander portretschilder uit dien bloeitijd. Zijn portretconceptie is niet diepzinnig: zij is in de eerste plaats gericht op hetgeen men pleegt te noemen een ‘sprekende gelijkenis’, op het zoo levend mogelijk voorstellen van den persoon. Hals roept den afgebeelde als 't ware voor u op en kiest daartoe een voor dezen karakteristieke bewegelijke houding (waarin hij zichzelf nooit herhaalt!), met onderstreping van 't een of ander gebaar of

van datgene wat den afgebeelde in zijn gelaatsuitdrukking, vooral in den oogopslag, typeert.

Het zijn dus eer momentopnamen dan, gelijk bij Rembrandt, synthetische uitbeeldingen van een toestand. Er gaat aan Hals' conceptie minder nadenken vooraf: hij gaat niet veel verder dan zijn frissche indrukken van de verschijning en het optreden zijner modellen. Hij is geen denker en nog minder een ziener. Zijn onbezorgde, opgewekte aard doet hem zijn zitters met opgewektheid aanschouwen en indien eenigszins mogelijk laat hij ze eventjes lachen. In weinige trekken weet hij het behagelijke van een dikken waard, het kinderlijk aartsvaderlijke van den langgebaarden predikant uit Voorhout, het zuinige van iemands huisvrouw te schetsen, of het gracieuse van een in Haarlem gevestigden Franschen schoonschrijver, het welgevallige van Paulus van Beresteyn, het pseudo-martiale van jonker Heythuysen (afb. 197) of het welwillende maar besliste van burgemeester van der Meer en het pientere van een joodschen ouden heer[455)]. Bij de studie voor Descartes' portret (afb. 191) ziet men het best, hoe geweldig raak Hals' observatie van het uiterlijk is, doch hoe bij hem geen visioen opdoemt van de geestelijke beteekenis van dit genie. De eigenaardige bouw van den schedel trekt zijn aandacht, de ligging der oogen en het meer eigenaardige dan opvallende der verschijning. Hoeveel dieper schouwde Rembrandt in het wezen van veel minder begaafden!

Evenmin als een denker was Hals iemand, die in zijn kunst het literaire, het romantische of het dramatische zocht: nooit ligt het er dik op en in geen enkel gebaar, in geen enkelen blik, zelfs niet van de staatslieden of predikanten, is iets theatraals. Geen typischer anti-academicus dan deze leerling van den rederijker-schilder Carel van Mander.

Het is Hals te doen om het op niet gecompliceerde wijze uitdrukken van enkele eigenschappen, waarop hij den nadruk legt. Hij zoekt zooveel mogelijk telkens zulk een opzet. In zijn officieele portretgroepen was, het spreekt vanzelf, een zekere nivelleering geboden en wij bewonderen de meesterlijke wijze waarop hij zich daar, om de wille van het decorum, inhoudt. Want zelfs in de beide roezige maaltijden van 1627 (afbb. 97 en 98) is het jolijt weliswaar het motief, maar is het niet doorgevoerd in de expressie der koppen die, met uitzondering van zeer weinige die iets lachends hebben, vrij rustig zijn gebleven en, een ietsje minder scherp getypeerd dan zijn enkelportretten, een zekere gemeenschappelijke statigheid bewaren, die den adeldom dier groepen uitmaakt ondanks hun gepretendeerde gezelligheid.

Des te vrijer gevoelt de schilder zich in zijn niet als portretten bedoelde koppen naar de natuur, de niet op bestelling doch uit zuiveren impuls ge-

Afb. 192. Frans Hals. De Nar. Baron Robert de Rothschild, Parijs.

maakte stukken. Met den vóór in dit boek afgebeelden Lachenden Drinker en den Nar met de Luit aan 't hoofd, vormen zij een oubolligen stoet van het jolige Haarlem dier dagen, waarin Malle Babbe (Berlijn) en de Bohémienne (afb. 193), de drinkende, fluitende, met pap besmeurde of met een hond zeulende kinderen van Hals' gezin aan ons voorbij trekken met de rommelpotspelers, strandloopers en visschermeisjes, mulatten, rookende en drinkende vrienden van de bierbank en vele anderen (vgl. afbb. 192, 193, 194). Deze naturalistische

Afb. 193. Frans Hals. Meisje uit het Volk. Parijs.

reeks doet aan als een manifestatie tegen de academische bacchanten der italianisten in Haarlem en elders[456)]. Haar verbluffende schoonheid blijkt vooral, wanneer men Hals' luitspeler (afb. 192) vergelijkt met Honthorst's violist(afb. 77) of Hals' fluitspelers met dergelijke jongelingen van T e r b r u g g h e n . Hoe zouden Caesar van Everdingen en Salomon de Bray, Lastman en Moyaert, Abraham B l o e m a e r t en zijn school tegenover dit alles hebben gestaan? Zonder twijfel hebben zij Hals' consticheyt bewonderd, wellicht zelfs benijd, maar zijn niveau moeten zij te laag bij den grond hebben geacht.

Met dat al ligt de grootheid van Hals niet in de eerste plaats in de conceptie zijner portretten, noch in die zijner genrekoppen. Deze was nieuw en frisch en als zoodanig van beteekenis, ook voor zijn tallooze navolgers. Maar verre daarboven staat de picturale uitvoering. Daarin was Hals onnavolgbaar. Zijn streven is, nadat zij zich heeft losgemaakt van Ketel, een losse toets en een doorschijnende toon. Wanneer men in Haarlem, waar zijn

Afb. 194. Frans Hals. Drinkende Jongen. Schwerin.

geheele technische ontwikkeling valt na te gaan, de schilderijen naar tijdsorde bekijkt, dan ziet men, dat hij daarin steeds beter is geslaagd. Het schutterstuk van 1616 (afb. 96) is in de koppen nog wat zwaar en dicht gemodelleerd en de kleedij, vooral de zwarte, is nog compact en iets te weinig lichtend. De kleur is krachtig, de toon diep, de uitvoering zorgvuldig. Slechts op enkele plekken, b.v. in den beroemden vaandrig rechts en in den vaandrig midden op het doek, komt Hals los. Daar laat hij zijn zwierig penseel vrijer gaan en toovert hij de prachtigste kleurcontrasten en de meest gewaagde verkortingen in weinige korte, rake streken te voorschijn. Het verrassende is in dit schilderij het anti-academische en bovenal het anti-Vlaamsche in den toets en den vorm. Er is maar één manier van schilderen, waaraan dit werk de herinnering oproept, nl. die van Johan Woutersz., van wien het Rijksmuseum een markant Rentmeesterskantoor bezit. Deze heette voluit Johan Woutersz. Stap[456a)]. Hij kwam uit Oudewater en werd in 1542 als burger van Amsterdam ingeschreven. Zijn stijl en die van enkele weinige onbekenden uit het eind der 16e eeuw zijn de eenige voorloopers van Hals' techniek zooals die zich van 1616 af ontwikkelt. Dus deze Vlaming laat zich, na eerst sterk naar Ketel te hebben gekeken, bovenal beïnvloeden door de puurste polderlandkunst die er was en wij zien hier derhalve een van die merkwaardige assimilatie-verschijnselen, waaraan die jaren zoo rijk zijn.

In zijn doeken van 1627 blijkt Hals een groote schrede vooruit gedaan te hebben: alles is er reeds doorschijnend, er zijn bijna geen zwarten meer, maar reeds zijn dat wondere diffuse licht en die heldere koele toon aanwezig met het prachtige grijs, dat nu verder in 's meesters beste werken de drager zal blijven der kleurwaarden. Hier ziet men heel de techniek, die Houbraken zoo uitnemend kenschetst wanneer hij Anton van Dyck van Hals laat zeggen, dat hij niemand kende, die 't penseel zóó tot zijn wil had dat hij, nadat hij een portret had aangelegd, ‘de vaste wezenstrekken, hoogsels en diepsels met één penseelzet, zonder verzachting of verandering zóó hun behoorlijke plaats wist te geven.’ In dezen tijd is hij rijk en afwisselend van kleur.

In het Oestermaal van 1627 (afb. 98) is duidelijk verschil tusschen de linksche en de rechtsche koppen: de eerstgenoemde zijn de meest doorschijnende die Hals ooit schilderde en men ontkomt niet aan het vermoeden, dat het transparante inkarnaat van Rubens, die in dit jaar ons land bezocht, het hem hier heeft aangedaan (vgl. blz. 182). Dit is echter slechts iets voorbijgaands: in '33 en '39 is de behandeling weer gelijk voorheen, maar de gemakkelijkheid is nóg grooter. Hals staat dan letterlijk voor niets meer; het rake en besliste der toetsen en de warmte der tonen, de soberheid der kleuren en de eenvoud der techniek bereiken in geen andere periode van zijn loopbaan zulk een volkomenheid.

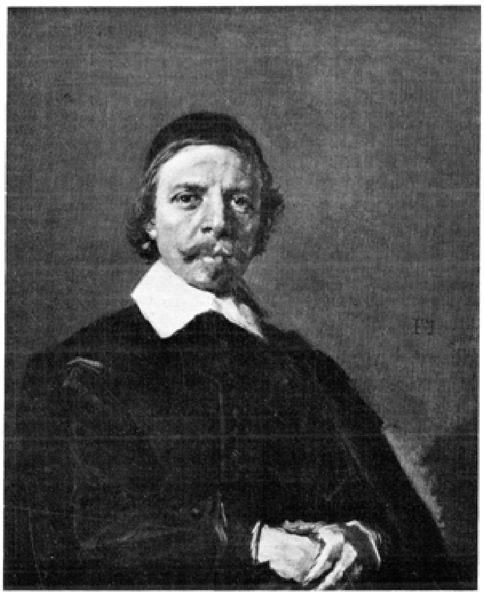
Omstreeks 1640, met name in de beide portretten te Frankfort van 1638 en in de Regenten van het Elizabethsgasthuis van 1641 (afb. 100), zien wij even een invloed van Rembrandt of liever van den bruinen toon der Amsterdamsche regentenstukken: geconcentreerd licht en een warmer aspect, doch nauwelijks kleur. Maar Hals ontwijkt met beslistheid de plastiek van Rembrandt evenzeer als diens lichtdonker.

Nog weer iets later heerscht het grijs opnieuw, naast een warm, lichtend zwart en dan wordt Hals steeds spaarzamer en eenvoudiger in zijn middelen. Het portret van Tyman Oostdorp, in het Louvre, van omstreeks 1656, is een der meest karakteristieke voorbeelden van deze laatste manier, die op grootsche wijze wordt afgesloten door de met een minimum aan middelen geschilderde regentenstukken van 1664 in het Frans Hals Museum (afb. 116 en 117).

Hals' oorspronkelijkheid en zelfstandigheid blijkt het sterkst wanneer men zijn enkelportretten vergelijkt met die van Antonie van Dyck. Het spreekt vanzelf, dat hij diens werk kende en dat het hem belang inboezemde. Er is ook hier en daar, in meer deftig bedoelde portretten, verwantschap in een houding of gebaar, in een kolom of draperie. Er zijn evenwel twee essentieele verschilpunten. In de eerste plaats heeft Hals nooit in de verste verte naar het hoofsche noch zelfs naar het liefelijke, laat staan het idyllische gestreefd. Vindt hij een vrouw knap, dan zal hij haar nooit flatteeren: eer geeft hij aan haar uiterlijk iets ondeugends, dit toevoegend aan het uitdrukken van haar rassigheid. Ziet hij een schattig kind, dan verbeeldt hij het nooit als een ‘kleinen Lord’, maar kiest hij een grappig, guitig moment. Men vergelijke zijn kinderen met de tengere, prinselijke jonkertjes van van Dyck en ook met de ietwat bedremmeld poseerende of in arcadisch milieu met lammeren spelende jeugd van zoo menigen Hollandschen schilder.

In de tweede plaats heeft Hals den barokken stijlvorm, die bij van Dyck allengs tot manier werd, van meet af aan versmaad. Zijn vorm, hoe los ook, gaat, vergeleken bij de van Dycksche ronding, steeds meer naar het hoekige, men zou haast zeggen kubische; zijn toets is meer teekenend en in de vlakken haast aquarelleerend in tegenstelling tot de naar het decoratieve gaande techniek van den genialen Antwerpenaar, voor wien charme en pose onontbeerlijke eischen waren eener portretkunst, die monumentaal en representatief was, vergeleken bij de huiselijke Hollandsche. Ook blijft Hals, in tegenstelling tot van Dyck, tot het laatst toe in onverflauwde verrukking schilderen. Hetgeen hij maakt, is voor hem steeds weer nieuw en zelfs in zijn laatste werk, dat den weg wijst naar opvattingen, die eerst in de negentiende eeuw ingang zouden vinden, moet hem de vernieuwing een blijdschap zijn geweest.

Het merkwaardigste wat men vóór Hals' werken ervaart, is dat hij naar zijn toch grootendeels onvervalscht burgerlijke modellen portretten schept van een zóó echte, ongezochte distinctie, dat zij het naast de meest mondaine werken van Van Dyck, Rubens en de 18e eeuwsche Engelschen evengoed uithouden als naast de meest grootsche van Rembrandt. Het geheim hiervan is het verfijnde in schildering, koloriet en arrangement. Wij missen het plechtige, maar Hals'



Afb. 195. Frans Hals ± 1653 à 55. Mansportret. Rijksmuseum.

fenomenale technische beslistheid en zijn uitermate gesoigneerde dispositie van kleur, toon en lijn brengen een smaakvol geheel teweeg, zóó gaaf en zóó eerlijk als maaksel, zóó edel en openhartig van opvatting, in lijn en kleur zóó nauw luisterend naar 's meesters natuurlijken schoonheidszin, dat men zonder terughoudendheid mag spreken van een weliswaar soms geëvenaarde maar nergens overtroffen noblesse. Doordien er nooit naar het heroieke wordt gestreefd, maakt Hals zichzelf noch zijn modellen ooit belachelijk. Reeds in zijn Ketelachtige portretten[457)] ziet men dit en de beroemde Lachende Cavalier der Wallace-collectie, van 1624, is er het vroegste gave voorbeeld van. En uit later tijd is de beeltenis van een eenvoudigen, eerlijken burgerman, omstreeks 1653 à '55 door den meester geschilderd op een paneeltje van 37 bij 30 centimeter, thans in het Rijksmuseum (afb. 195). Is er grooter eenvoud, aan grooter distinctie gepaard, denkbaar? En zijn hier niet de prachtige omtrek, de fijne toon, de openhartige wijze van weergeven en de smaakvolle dispositie de factoren, waaruit dit wondere resultaat is ontstaan?

Hals' levendige manier van portretteeren wordt nog al vaak, ja meestal, op diens Vlaamsche afkomst geschoven[458]. Dit zou dan dus vrijwel het eenige Vlaamsche element in zijn kunst zijn, want technisch is er niets Vlaamsch in. Evenwel, ook op dit punt past voorzichtigheid bij het trekken van een conclusie. Wie b.v. is er levendiger en oubolliger dan de volbloed-Hollander Jan Steen, en wie meer bezonnen dan de Vlaming Gabriël Metsu?

De geschiedenis van Hals' leven is met verzinsels omsponnen. Bredius heeft aangetoond, dat het niet waar is, dat hij zijn vrouw zóó sloeg dat ze kort daarop stierf[459]. Hij had, het is waar, een ‘innocent’ kind. Dit klopt schijnbaar met den drinker Hals, dien Houbraken ten tooneele voert. Doch den soberen Mierevelt trof in een zijner kinderen hetzelfde lot. Men wachte zich dus voor conclusies, die tot verdichtselen kunnen leiden en houde die liever buiten onze kunsthistorie.

Behalve in Haarlem kan men hier te lande Hals' kunst o.m. nog bewonderen in het Rijksmuseum, het Mauritshuis en het Museum Boymans. Het Rijksmuseum bezit zijn magistraal portret van een onbekend echtpaar in een park (afb. 188), waarin men jarenlang abusievelijk de beeltenissen van den schilder en zijn vrouw heeft willen zien. Bovendien vindt men in dit museum zijn door Codde voltooide Magere Compagnie en verscheiden enkelportretten, welke evenwel alle worden overtroffen door den Vroolijken Drinker (titelplaat), een van Hals' allerbeste genrefiguren, omstreeks 1627 geschilderd, dus op ongeveer 47-jarigen leeftijd. Rembrandt was toen nog pas 21 jaar en eerst aan 't begin van zijn loopbaan. De Vroolijke Drinker is een treffend staal van 's meesters overbluffende virtuositeit. Heel dun en vlak aangelegd, zeer vlot en puntig opgewerkt, vol licht en atmosfeer, vóór het begin van den arbeid uitermate volkomen en serieus geconcipieerd maar vervolgens dan ook in ééns, d.w.z. zonder geestelijke pauze, voltooid. Een wonder van luchtigheid, gepaard aan een zeer gedistingeerde schilderwijze. Het te eenenmale hopelooze van alle Hals-navolging ervaart men vóór dit doek wel zéér sterk, evenals het stumperige van elke theorie, die zulk een drinker vulgair, zulk een hand anatomisch onjuist, de verkortingen misteekend zou vinden. En men ziet tevens uit dit en dergelijke doeken van den meester het Hollandsch genrestuk geboren worden in zijn onmiddellijk verband met het leven-zelf, zijn tintelenden humor, zijn afkeer van het opgesmukte, zijn hartstochtelijk verlangen naar een interpretatie die niet anders is dan waarachtig en schilderachtig.

Het directe der observatie mist men in den eveneens zeer bekenden Nar in het Rijksmuseum. Dit vindt zijn verklaring hierin, dat deze populaire

schilderij een oude, eenigszins veranderde copie is naar het origineel, dat zich bij Baron Robert de Rothschild te Parijs bevindt (afb. 192) en waar de nar den ongedwongen schalkschen lach vertoont dien de copiïst niet vermocht na te maken.

Het Mauritshuis bezit o.m. twee zeer fraaie portretten van Hals uit 1625 (afb. 18 en 19), het Museum Boymans de beeltenis van een staand heer met een mooi geschilderde

Afb. 196. Frans Hals. Lachende Jongens. In Amerikaansch Bezit.

hand, omstreeks 1635 ontstaan. Een charmant genrestukje is het Hofje van Mevrouw van Aarden te Leerdam rijk: twee lachende jongens, geschilderd omtrent 1627. In de verzameling Six te Amsterdam kan men Hals' portret van dokter Nicolaes Tulp, uit 1644, bewonderen, dezelfde dien Rembrandt in 1632 op de Anatomische Les had afgebeeld.

In het buitenland is Hals' werk zeer verbreid: tallooze doeken bevinden zich in Amerika (vgl. afb. 196). Enkele meesterstukken uit de Europeesche musea willen wij nog noemen: den Lachenden Cavalier der Wallace Collection te Londen (1624), de twee jongetjes te Schwerin (± 1626, vgl. afb. 194), den Man met den slappen Hoed (± 1661, afb. 190) en den Mulat (± 1635), beide te Cassel; la Bohémienne (± 1635, afb. 193), de twee portretten der Beresteyns (± 1620, vgl. afb. 189), en Descartes (± 1649), alle in het Louvre; Malle Babbe (± 1635 à '40) en de Min met het Kind (± 1620) in het Museum te Berlijn, Willem van Heythuysen (± 1636) te Weenen in de verzameling Liechtenstein (afb. 197), en dan de twee

Afb. 197. Frans Hals. Jonker Heythuysen. Weenen, Verzameling Liechtenstein.

magistrale portretten van een man en een vrouw in het Nationaal Museum te Edinburgh, omstreeks 1643 geweldig raak en breed gedaan. Wie ooit in Praag komt, verzuime niet er Hals' in 1645 geschilderd conterfeytsel te gaan zien van Jasper Schade van Westrum, President van den Hove te Utrecht, dat de volmaakte weergave is der allure van dezen hooggeplaatsten edelman, wiens aard en karakter

Afb. 198. Frans Hals 1639. De Schilder zelf. Haarlem.

Hals meesterlijk weergeeft, doch slechts in zooverre als hem dit uit zijn optreden bleek. Tevens is dit meesterstuk verrukkelijk van schildering en warm van toon. Kortom, Europa bewaart nog tal van Hals' grootste meesterwerken. Het leeuwendeel bezit gelukkig ons land en bovenal de stad waar hij werkte[460)].

In tegenstelling tot Rembrandt schilderde Hals slechts zelden zichzelf. Een zelfportret is er, op zijn ouden dag gemaakt, omstreeks 1650, dat in verschillende exemplaren bestaat die geen van alle bijzonder mooi zijn[461)]. Een copie naar den kop-alleen bezit het Frans Hals Museum. Hals schilderde zichzelf een tweeden keer in zijn schutterstuk van 1639, dus op ongeveer 59-jarigen leeftijd. Dit frissche, gave portret, een beetje officieel nochtans gelijk dit op een schutterstuk behoorde, leek ons het beste om den lezer als afbeelding te geven (afb. 198). Men leert er weliswaar niet zijn aard, noch zijn karakter uit kennen, maar ten minste zijn uiterlijk.

Op de bovenbedoelde portretten van den ‘ouden’ Hals, die hem op on-

geveer 70-jarigen leeftijd, omstreeks 1650, voorstellen, ziet hij er wat verloopen uit. Het ging hem dan ook in materieelen zin niet bijster goed. Uit vele acten blijkt zijn voortdurend geldgebrek. Tenslotte kreeg hij van stadswege een ondersteuning, die na zijn dood ook zijn weduwe genoot.

De overlevering geeft aan Frans Hals vermoedelijk meer leerlingen dan hij ooit in den letterlijken zin des woords gehad heeft[462]. Zelfs Wouwermans rekent zij er toe. In ruimeren zin evenwel was Hals in Haarlem de meester van alle schilders die, tegen het academisme in, het Hollandsch realisme huldigden. Zijn vrijbuitersgeest, het steeds weer nieuwe en verfrisschende van zijn kijk en techniek, en in 't algemeen het tegen iedere overlevering gekante van zijn kunst maakten Haarlem sinds 1615 tot een brandpunt van jonge realisten. De Spaarnestad heeft voor velen gedurende heel de 17e eeuw die aantrekkingskracht behouden.

Wie Hals' leerlingen in engeren zin waren, is niet met juistheid bekend. Men rekent tot hen zijn zoons Frans, Jan, Reynier, Harmen, Claes en Anthonie, de portretschilders Verspronck en Soutman, de genreschilderes Judith Leyster en de genreschilders Buytewech, Adriaen Brouwer, Adriaen van Ostade, Jan Miense Molenaer en Pieter Roestraeten, Hals' schoonzoon. Ook Pieter Codde en de stillevenschilders Pieter Claesz en Willem Claesz. Heda worden als meesters beschouwd, op wie hij grooten invloed oefende, evenals zijn tijdgenoot Hendrick Pot en zijn broer Dirck Hals.

Hals' schutterstukken, hoewel technisch onnavolgbaar, dienden in de houdingen, gebaren en compositioneele motieven verscheiden Amsterdamschen schutterschilders tot voorbeeld, met name de Keyser, Elias en van der Helst, terwijl de Hagenaar Ravesteyn zijn voordeel deed met motieven uit Hals' schuttersmaaltijd van 1616. In Haarlem-zelf staan een deel van de ontwikkeling van het regentenstuk en die van het zeventiend'eeuwsch schutterstuk onder Hals' invloed: Verspronck, Soutman en Pot zijn in die soort van werken zonder Hals niet te verklaren[463].

De techniek van Hals vindt in die van een deel van Judith Leyster's werk een geestige navolging. Deze schilderes, wier kunst wij in het volgend hoofdstuk zullen bespreken, wist in veel van haar werken Hals' vlotheid en gulheid nabij te komen, maar tot zijn pittige raakheid heeft zij het nooit gebracht. Men vergelijke slechts in het Rijksmuseum Hals' Vroolijken Drinker (titelplaat) met dien van onze schilderes, van 1629 (afb. 199). Met dat al was zij een zeer begaafde vrouw. Want al keek zij bij dit soort van werk Hals' manier van doen precies af, toch behield zij een eigen palet: bonter, met veel meer rood, groen en oker en met een zwaarder grijs en sterker contrasten in de lokale kleuren.

De vele slaafsche navolgingen en copieën van Hals' genrestukjes die, doorgaans op naam van den beroemden vader, overal verspreid zijn en die het totaal-beeld van zijn oeuvre een tijdlang dreigden te zullen vertroebelen, schijnen voor een goed deel het werk van een of meer zijner zoons te zijn. Indien men het monogram F H F op sommige minder goede Hals-achtige schilderijen niet interpreteert als 'Frans Hals Fecit', maar als 'Frans Hals Filius', dan komt men er toe, een geheele reeks van navolgingen en copieën naar den ouden Hals toe te schrijven aan zijn gelijknamigen zoon F r a n s H a l s d e n j o n g e.

Afb. 199. Judith Leyster 1629. De vroolijke Drinker. Rijksmuseum.

Deze kunstenaar zou dan de auteur zijn van de velerhande kinderkopjes, drinkers, mulatten, vioolspelers enz., die in kwaliteit niet goed genoeg zijn om voor werk van den vader door te blijven gaan. De J o n g e F r a n s H a l s werd te Haarlem geboren tusschen 1617 en 1623 en overleed er in 1669[464)]. Ook andere zoons - op hun werk komen wij in het volgend hoofdstuk te spreken - kunnen dergelijke stukjes gemaakt hebben. Deze werden naar het schijnt op de markt voor weinig geld grif verkocht. En geld kon Hals' arm gezin altijd wel gebruiken.

Ook Pieter Codde heeft, door de omstandigheden daartoe gedwongen, Hals' toets zoo goed mogelijk trachten te imiteeren toen hij van 1636 tot '37 zich kweet van de opdracht om de Magere Compagnie, die Hals weigerde te voltooien, tot een goed einde te brengen[465)].

Herhaaldelijk ontmoet men bovendien werken uit den vroegen tijd van Jan Miense Molenaer en een enkele maal een portret van den Amsterdammer Jacob Adriaenz. Backer[466)], op Hals'sche wijze geschilderd. Ook

Mierevelt heeft in zijn laatste jaren soms naar Hals' techniek gekeken[467)].

Er is slechts één meester - vrij algemeen neemt men aan dat het Hendrick Pot is - die Hals soms in vlotheid van techniek en compositie op zijde wist te streven. Wij bedoelen den schilder der groote familiegroep der Beresteyns (afb. 22), een levendig doek, bont en frisch van kleur, roezig van wiegende bewegingen, met opgewekte blozende koppen, een der beste Hollandsche schilderijen uit het Louvre, waar het nog steeds gaat onder den naam van Frans Hals[468)]. Dit bijzonder vlotte doek, zonder twijfel een Haarlemsch werk uit Hals' onmiddellijke omgeving, is een treffend voorbeeld van de wijze waarop in dien kring gepoogd is den meester ook technisch te evenaren.

Behalve de motieven, de houdingen en de techniek was het de typeering, de soms ietwat gekscherende of spottende opgewektheid van Hals, die op zijn omgeving aanstekelijk werkte. Men kan gerust zeggen, dat alle Haarlemsche genreschilders de levendige schalkschheid, den glimlach, den grijns, den schaterlach van Hals hebben geleerd. Zelfs een sterk persoonlijk talent als de Vlaming Adriaen Brouwer, die korten tijd (1626 en 1627) in Haarlem bij Hals werkte, ontkwam niet aan dien invloed, evenmin als Judith Leyster en haar man Jan Miense Molenaer, Hendrick Pot (schilderij in Rotterdam, afb. 86), Buytewech, Dirck en Harmen Hals, Adriaen van Ostade in zijn vroegen tijd en Jan Steen.

In het algemeen kan men zeggen, dat het streven naar scherpe teekening der typen, gelaatsuitdrukkingen, houdingen en bewegingen en vooral ook der situatie, waardoor de genreschilders der Haarlemsche school zich op den duur kenmerkten, aan invloed van Hals' kunst valt toe te schrijven.

Gelijk gezegd, oefende Hals grooten invloed op de Haarlemsche portretschilderkunst. Terwijl de in hoofdstuk III besproken academisten Jan de Bray en Caesar van Everdingen nauwelijks naar hem keken, konden noch V e r s p r o n c k , noch P o t , noch S o u t m a n zich verder ontwikkelen zonder althans aan Hals te denken, hetzij bij de keus van motieven en houdingen, hetzij in hun manier om een figuur te belichten of tegen den achtergrond te laten uitkomen.

S o u t m a n - wij spraken reeds over hem in hoofdstuk III - verviel tot smakeloosheid en slapte zoodra hij Hals nabij trachtte te komen. De twee anderen waren krachtiger figuren en Hals' invloed sterkt hun kunst zonder die van de wijs te brengen.

De meest veelzijdige is de Haarlemsche portret-, genre- en historieschilder H e n d r i c k G e r r i t s z . P o t . Zijn oeuvre is ongelijk van kwaliteit. Zijn meesterwerk, het schutterstuk van 1630 in het Haarlemsch Museum, had

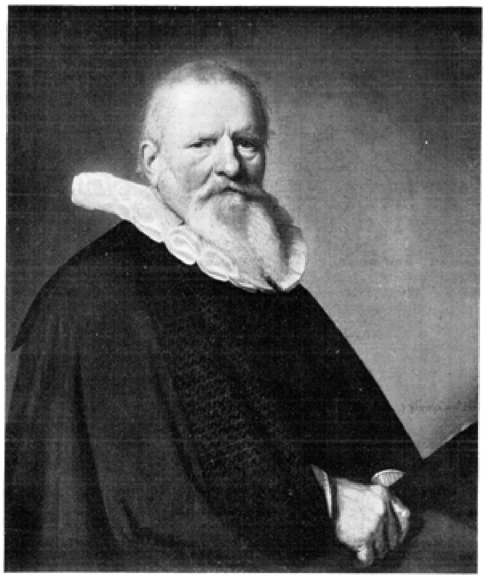
reeds onze aandacht (hst. IV) en van zijn groote genrestukken wezen wij reeds op dat van het Museum Boymans (afb. 86) en op de genre-achtige familiegroep in het Louvre (afb. 22). Als schilder van enkelportretten en genrestukjes heeft hij bovenal in klein formaat, soms eenigszins onder den invloed van Dirck Hals, zeer schilderachtig en conscentieus werk geleverd, waarvan het beste heel mooi van lichtval is (afb. 20) en gedistingeerd en geestig geschilderd, zoodat men wel eens aan Thomas de Keyser denkt. Soms is hij ivoor-achtig

Afb. 200. Hendrick Pot. Mansportret. Chantilly.

en zelfs zeer gedetailleerd (vgl. afb. 200). In zijn historiestukken daarentegen, b.v. de Kroning van Maria de Medici[469)], en in zijn tafereelen uit de bijbelsche geschiedenis is de compositie leeg en de kleur mat, met onaangenaam lichtblauw tegen grijs en dofgeel. Pot lijkt dan een slappe voorlooper van De Lairesse. Zijn op bestelling van de stad in 1622 gemaakte Mantegna-achtige Verheerlijking van Prins Willem I, in het Frans Hals Museum, waarin men den van Mander-leerling proeft, is een toonbeeld van het ten doode gedoemde Haarlemsche academisme[470)]. Met dat al is Pot een talent van meer dan gewone beteekenis en een veelzijdig kunstenaar. Hij werd te Haarlem geboren ± 1585 en was Hals' medeleerling bij Carel van Mander. Tot 1631 was hij in zijn vaderstad en ging toen naar Londen, waar hij aan het hof van Karel I werkte. Een door hem gedaan portretje van dezen koning bevindt zich in het Louvre. In 1633 was hij weer in Haarlem terug. Hier stond hij in aanzien en was hij herhaaldelijk deken van het gild. Hals schilderde Pot's portret als officier op de schutterstukken van 1633 en 1639.

Kort na den Munsterschen vrede vestigde Pot zich te Amsterdam, waar hij in 1657 overleed[471)].

Johannes Cornelisz. Verspronck (1597-1662) is degene, die bovenal in de opstelling en plastiek zijner portretgestalten onder Hals' invloed staat en wiens durf om kleurig te zijn - al is zijn koloriet eenigszins gedempt - eveneens door Hals' initiatief moet zijn aangemoedigd. In deze beide eigenschappen is



Afb. 201. Joh. Verspronck 1641. Pieter Schout, Burgemeester van Amsterdam. Rijksmuseum.

hij bepaald tegengesteld aan de Bray en diens kring. Ook in zijn streven naar een doorschijnende schilderwijze volgt hij het spoor van Hals, wiens spontane techniek en wiens geestige kijk en toets hem evenwel te eenenmale vreemd zijn. Verspronck is, integendeel, rustig in zijn observatie. Zijn werk is niet met élan doch 'naerstigh' en 'net' geschilderd. Zijn omtrekken zijn eleganter dan die van het meerendeel onzer conterfeyters. De lichtwerking vertoont eenige verwantschap met de Amsterdammers, met name Jacob Backer. Onder Verspronck's enkelportretten zijn er ettelijke, zoo van mannen (afb. 201) als vrouwen, die zóó innemend en elegant zijn, dat zij tot de mooiste beeltenissen van hun tijd mogen worden gerekend. Zijn Meisje-in 't Blauw, nog slechts kort in 's Rijksmuseum, is dan ook reeds een der lievelingsstukken van het publiek geworden (afb. 202).

Verspronck, wiens werk men het best kan leeren kennen in het Frans Hals Museum, waar zoowel regentenstukken (afb. 99) hangen als enkelportretten, was een leerling van zijn vader Cornelis Engelsz. (1605-na 1642),

Afb. 202. Joh. Verspronck 1641. Meisje in 't blauw. Rijksmuseum.

een der geziene portretschilders van het oudere geslacht, over wien wij reeds in hoofdstuk IV spraken[284a)]. Verspronck woonde zijn geheele leven in Haarlem, waar hij uitsluitend als conterfeyter werkzaam was en tallooze beeltenissen schilderde, die men in vele musea en particuliere verzamelingen aantreft, waar zij bijna zonder uitzondering door hun rustige, innemende distinctie aanstonds de aandacht trekken.

Zoo mocht dan de Spaarnestad op een reeks van portretschilders bogen, die, met den genialen Frans Hals aan 't hoofd, gedurende de zeventiende eeuw haren roem uitmaakten. De meesten waren in aard en aanleg als ook in streven verschillend van de Amsterdammers en zelfs bepaald tegengesteld aan de conterfeyters van Delft, Den Haag en Utrecht. Onderling vormen zij evenwel geen eentonig geheel: de Bray en de zijnen steken er scherp af tegen Hals en zijn kring, terwijl Pot, Verspronck en Caesar van Everdingen ieder op zichzelf tot de schakeering bijdragen[471a)]. Met recht mocht Haarlem trotsch zijn op zijn portretschilders.

Eindnoten:

443) Voornaamste literatuur over Frans Hals: Hofstede de Groot bij Thieme Becker XV, 531. Dezelfde, Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis, Band III, 1910. E.W. Moes, Frans Hals, Brussel, 1909. Bode-Binder, Frans Hals, Berlin, 1914. Valentiner, Frans Hals, Klassiker der Kunst XXVIII, 1923; Bredius, Künstler-Inventare VII 281, sub 1635, en O.H. XLI, 19 vlgg..
444) Vooral de hoedranden op het regentenstuk van 1641 (afb. 100), de kontoeren rond eenige koppen der Regentessen van 1664 (afb. 117) en de hoed van den staanden officier in 't grijs op het schutterstuk van 1633 (afb. 92).
445) Klassiker der Kunst 229.
446) Klein Mansportret in het Mauritshuis.
447) Zie over zijn schulden o.a. van der Willigen, les Artistes de Harlem, blz. 145 en 146.
448) Hals was 6 Aug. 1616 in Antwerpen. Den 15 Nov. was hij in Haarlem terug. Zie O.H. XLI, 20 en 21. - Over van Dyck's reis vgl. Houbraken I, blz. 90. Van den Branden, Gesch. der Antwerpsche Schilderschool, blz. 723, stelt dit bezoek op 1632. Van Dyck, die toen reeds voor Noord-Nederland op bestelling werkte, was toen op weg naar Engeland. Frederik Hendrik bezat toen o.a. reeds werk van v. Dyck (Oud Holland 1930, 199, 204, 210 enz.). Zie verder aant. 284.
449) Hofstede de Groot bij Thieme-Becker.
450) Moes t.a.p. blz. 18. Over Zaffius zie Onze Kunst 1922 I, 36.
451) Valentiner t.a.p. Nos. 1-5.
452) Hofstede de Groot, Beschr. & Krit. Verzeichnis III, Nos. 1-8 en 447.
7) Zie Oud Holland 1929, 149 vlgg., waar J.Q. van Regteren Altena een teekening aan Hals toeschrijft, die o.i. stellig van dezen meester is.
453) Klassiker der Kunst blz. 152 en 242. Vgl. Valentiner's inleiding aldaar, blz. XIV. Niet alle daar opgesomde studies houd ik voor echt.
454) Vroeger bij Lord Leconfield. Klassiker der Kunst 154.
455) Klassiker der Kunst blz. 202.
456) De kwaliteit dezer studies is van zeer uiteenloopenden aard. Er zijn ware meesterstukjes onder, maar er zijn er ook bij, die haastig of slordig zijn gedaan, met dik geschilderde partijen, vlakke vette handen, nalatig opgezette losse toetsen en opmerkelijke tekortkomingen. Het schijnt wel, dat deze kameraad der kinderen en kleyne luyden soms in der haast den een of ander heeft geschilderd als cadeau voor den afgebeelde.
456a) Jaarverslag Rijksmuseum 1931.
457) Klassiker blz. 4.
458) Six, Onze Kunst 1916, naar aanleiding van de Frans Hals-Tentoonstelling in het Rijksmuseum. Verder Valentiner in Klassiker der Kunst t.a. p. XII. Onze opvatting deelen Voll (Klassiker der Kunst) en Hofstede de Groot (bij Thieme-Becker XV, 532 II).
459) Oud Holland XXXIX 64. Over Hals' achterlijk kind zie O.H. XLII, 23.
460) Zie de afbeeldingen in Klassiker der Kunst en in het prachtwerk van Bode-Binder.
461) Het beste in het Metropolitan Museum te New York (titelplaat der Klassiker der Kunst).

462) In het Frans Hals Museum te Haarlem bevindt zich een schilderij, voorstellende een schildersatelier. Het werd vroeger aan Job Berckheyde toegeschreven. Achterop de lijst is een briefje geplakt, vermeldende dat de afgebeelden zijn Hals en 11 met name genoemde leerlingen. De schilderij is niet van Berckheyde doch van Sweerts en is in Rome geschilderd. Alle namen berusten op fantazie. Zie Oud Holland XIX 137, waar de schilderij is afgebeeld.

463) Hofstede de Groot, Krit. Verzeichnis III 144, ziet ook in de Bray's werken een sterken invloed van Hals. O.i. is de Bray een academicus gebleven, die zich als portretschilder richt naar van der Helst.

464) Zie Hofstede de Groot bij Thieme-Becker XV, blz. 534 en Burl. Mag. XLV 87. Ook O.H. XLI, 215. Verscheidene van die werken vindt men als ‘replieken’ afgebeeld in het prachtwerk over Frans Hals van Bode en Binder, 1914. Een portret door Frans Hals den Jonge, gedateerd 1650, bezit het Bredius-Museum. Zijn zoon Jan vertrok in 1684 naar de Oost. Zie O.H. XLI, 215, en Houbraken.

465) Zie blz. 217 en aanteekening 309.

466) Tentoonstelling van Oud Hollandsche Kunst in de Royal Academy te Londen, 1929, No. 156, damesportret, gemerkt en gedateerd 1641, eigendom van K.W. Bachstitz te Berlijn.

467) Thieme-Becker XXIV, 539.

468) Hofstede de Groot, Kritisches Verzeichnis III, 142.

469) Afgeb. o.a. in Zeitschrift f. Bildende Kunst N.F. XXVII, blz. 120, als Palamedesz, en in Oude Kunst V 198. Geschilderd in Londen tusschen 1631 en '33.

470) Ook voor Delft maakte hij een verheerlijking van Willem I, die op het stadhuis in de Schepenkamer hing en door Bleiswyck is beschreven.

471) Het eerst is weer de aandacht op Pot gevestigd door Bredius en Haverkorn van Rijsewijk in Oud Holland 1887, blz. 161 vlgg., alwaar men ook een lijst van zijn toen bekende werk vindt. Zie verder Kronig in Oude Kunst III 83.

284a) Cornelis Engelsz, geb. te Gouda 1575, overl. te Haarlem (waar hij aldoor heeft geschilderd) tusschen 1642 en 1653. Leerling van Cornelis Cornelisz. van Haerlem, vader van Verspronck. Zie Thieme-Becker in verbo.

471a) Men kan hier nog bijvoegen den knappen Dirck Carbasius (Haarlem 1619-Hoorn 1681?) Zie Oud Holland 1928, 193.

Achtste hoofdstuk. - Genre-schilders onder den invloed van Frans Hals.

Afb. 203. Dirck Hals. De Buitenpartij. Rijksmuseum.

Hals' conceptie en schilderwijze wezen ook aan de uitbeelding van het dagelijksch leven nieuwe wegen.

Men schilderde reeds in de zestiende eeuw genre-achtige bijbelsche tafreelen: de Rijke Man en Lazarus, de Bruiloft van Kana, de Verloren Zoon. Bovendien vertoonden onze schuttersmaaltijden reeds vóór 1600 genre-achtige trekken. In het begin der zeventiende eeuw beeldden bovendien verscheiden schilders in klein figuur het verkeer langs den weg, de bedrijvigheid in de herbergen en kroegen, kortom het doen en laten der boeren en burgers af. Dit waren deels Vlamingen (waarvan de voornaamste, David Vinckboons, sinds 1591 te Amsterdam woonde) deels Hollanders onder Vlaamschen invloed, waaronder met name Adriaen van de Venne uitblonk. Eindelijk waren er de Hollanders Arent Arentz., Avercamp en Esaias van de Velde, die hun werk met mooie kleine figuren stoffeerden. Onder al dezen was Adriaen van de Venne de eenige karakterschilder. De anderen bedoelden slechts de verschijning der typen binnen de handeling[472).]

Van de Venne evenwel kon van Middelburg uit nauwelijks invloed oefe-

nen op de eerste ontwikkeling der nieuwe genreschilderkunst in Holland. Zijn illustraties, die leerden, hoe men op Hollandsche wijs vlot groepeert, werden eerst na 1624, toen de Brune's Zinnewerck werd uitgegeven, en vooral sinds 1625, het jaar der verschijning zijner verluchting van het Houwelyck van Cats, algemeen bekend, en de invloed zijner schilderijen kan eveneens eerst na 1625, het jaar zijner vestiging te 's Gravenhage, van beteekenis zijn geworden. Wanneer wij dan ook zien, dat reeds tusschen 1615 en 1620 het realistisch figuurschilderen plotseling geheel nieuwe banen betreedt, en wel in Haarlem, dan moeten wij de stuwende kracht in de Spaarnstad zoeken en nergens anders. Uit het Haarlemsch academisme kon de moderne realistische opvatting van het genrestuk niet voortkomen. Wel had b.v. Goltzius visschers en boeren geteekend en had van Mander bijbelsche genrestukjes en kermissen gemaakt, maar deze waren zoowel in schildertrant als in compositie en zwier het tegendeel van iets waaruit een nieuwe schoonheid kon groeien. Slechts de onderwerpen, b.v. van Mander's door de prent van Jacob de Gheyn bekende ‘Verloren Zoon’, konden vruchtbaar zijn voor den nieuwen tak van kunst. Ook andere prenten kunnen, om 't onderwerp, van invloed zijn geweest, maar niet om den stijl noch om de groepeering ([190], [473]).

In Utrecht, waar bij Abraham Bloemaert talrijke jongeren ter schole gingen, werd het realistisch genrestuk eerst later in Hollandschen stijl geschilderd. De vernieuwingen immers, die het Utrechtsch academisme in de kunst der Hollandsche figuurschilders bracht, dateeren, zien wij juist, eerst uit den tijd tusschen 1620 en 1625. Toen ontstonden de merkwaardige doeken van Terbrugghen en begon Honthorst, in 1622 uit Italië teruggekeerd, indruk te maken, zelfs op Judith Leyster en Molenaer, al liet zijn kunst dan ook de anderen uit Hals' kring koud.

Haarlem mag dus als de plaats worden beschouwd, waar het op Hollandsche wijs geschilderd realistisch figuurstuk plotseling opbloeide. Het was ook hier wederom Frans Hals, door wiens geniaal initiatief deze kunstsoort leven werd ingeblazen. In korten tijd verkreeg zij er een zóó groote beteekenis, dat zij de richting aangaf, waarin het genreschilderen zich ten onzent hoofdzakelijk zou ontwikkelen.

Wij zien deze schepping als 't ware onder Hals' handen ontstaan uit pure aandrift, uit waren schilderlust, uit schik in het geval. Hij maakt zijn kinderen, hetzij alleen, hetzij samen aan 't zingen of terwijl ze elkaar verrukt een muntstuk toonen, of hij schildert de jeugd uit de buurt rond een rommelpotspeler[474]. Dit is het begin: het schilderachtige in eigen milieu, onopgesmukt en zonder eenige strekking. Dus geen deerniswekkende bedelaar

à la Callot, geen leelijke oude vrijster vóór den spiegel als Vanitas[475)], geen beau vieillard als Sint Jeroen. Geen geschilderde emblemata derhalve, noch godsdienstige genrestukjes[476)].

Dit simpele afbeelden van momenten uit het leven om den kunstenaar heen, zuiver en alleen om de wille van de schilderachtige interpretatie, deed niet Hals alleen in die dagen, noch was hij de eerste die dit ooit gedaan had. Maar de manier waarop hij het te voorschijn tooverde was zóó imponeerend, zóó gebiedend, dat zij zoo al niet het voorbeeld dan toch zeker de aanmoediging was.

Een sterke stuwende kracht ging dus uit van Hals als genreschilder. Tegen 1617 zal hij het magistrale groote doek (127 × 98 cM.) in het Metropolitan Museum te New York (afb. 204) hebben geschilderd, waarvan de frontale compositie in levensgroote figuren onmiddellijk uit het portretschilderen is voortgekomen. Dezelfde toets, dezelfde opzet: de beschouwer wordt door de groote gestalten tot kijken gedwongen[477)]. De voordracht is los van de banden die den conterfeyter, zelfs al is hij een Hals, tot op zekere hoogte gevangen houden. Weergaasch knap is het essentieele onderstreept. De nadruk is precies gelegd op datgene waar het op aan komt in kleur, karakter en beweging. Hier ziet men een geestesgesteldheid ten opzichte van het academisme gelijk die van Manet tegenover Couture. Trouwens, men denkt bij dit doek onwillekeurig aan Manet's ‘Bar des Folies Bergères’. Gelijk zulk een schilderij bij zijn verschijnen electriseerend op de jongeren moet hebben gewerkt, zoo kan het niet anders of deze en andere dergelijke composities van Hals, tusschen 1615 en '20 ontstaan, moeten een geweldigen indruk hebben gemaakt in de wereld der opgroeiende generatie van Hollandsche realisten[478)]. Hoe dezen die indrukken verwerkten, is weliswaar nog niet in alle opzichten duidelijk, maar zóóveel is in den laatsten tijd toch wel komen vast te staan, dat het juist Frans Hals' leerlingen zijn geweest, die de grondleggers zijn geworden van het in kleine figuren en in Hollandschen stijl geschilderd ‘gheselschappie’. Wij hebben het oog op W i l l e m B u y t e w e c h (1591/2-1624) en D i r c k H a l s (1591-1656). Buytewech verliet de Spaarnestad in 1617 en inmiddels was Dirck Hals, sterk door Buytewech beïnvloed, reeds begonnen met, evenals deze, feestmaaltijden en buitenpartijen van cavaliers en hunne dames te schilderen. E s a i a s v a n d e V e l d e sluit zich bij hen aan en zoo kan men reeds vóór 1620 spreken van een op nieuwe wijze gezien Haarlemsch genrestuk met een steeds vlotter groepeering, die niet meer uitsluitend frontaal is en die een weelderig kleurgamma vertoont, doch in stofuitdrukking en karakteriseering der figuren alsnog te kort schiet. De belangstelling concentreert zich nog op het weinige dat er geschiedt en de handeling zoowel als de personen worden meer

Afb. 204. Frans Hals ± 1617. Vroolijk Gezelschap. Metropolitan Museum, New York.

getypeerd dan geïndividualiseerd. De schilderachtigheid neemt na 1620 met den dag toe, geheel op dezelfde wijze als bij het landschap en het stilleven.

Zoodra dit 'Konversationsstück', gelijk de zeere juiste Duitsche term luidt, goed en wel op dreef is geraakt, beginnen twee andere meesters van beteekenis, Jan Mienseː Molenaer (1600/10-1668) en Judith Leyster (1610?-1660), werk te maken dat algemeen de aandacht trekt. Dit geschiedt omstreeks 1628.

Intusschen was, vermoedelijk reeds in 1621, de Vlaming Adriaen Brouwer (1605/6-1638) naar Holland gekomen, waar hij in Amsterdam en Haarlem werkte[479)].

Deze geniale kunstenaar bracht een groot talent mee voor vlotte groepeering en zeer individueele karakteristiek. Zijn werk maakte een diepen, hoewel slechts korten indruk en veroorzaakte opnieuw een herziening in zooverre als de kunstenaars, meer nog dan bij vergelijking met Hals' werk, het gemis aan karakteruitdrukking en bewegelijkheid in eigen werk moeten hebben gevoeld. De Boeren-Brueghel-elementen in Brouwer's kunst moeten de leegheid van het boerengezelschap, gelijk Vinckboons († 1628) dat nog steeds in Amsterdam schilderde, hebben doen inzien. En al werd geen der jonge Haarlemmers tot een copiïst van Brouwer's composities of typen, toch was diens kunst aanleiding, dat men nu ook de boeren- en burgerschildering ging hervormen, zoodat die niet meer achter bleef bij het reeds in nieuwe banen geleide 'Konversationsstück'. Hoe sterk de prikkel van Brouwer was, ziet men bij Molenaer, bij A.v. Ostade (geb. 1610), bij Hals' zoons en verscheiden anderen.

Tegen 1630 ontwikkelden zich bij de Haarlemsche genreschilders de toon en het licht in de prachtigste variëteiten en werden ook de kleur-verlangens allengs meer afwisselend en persoonlijk. Het moet een lust zijn geweest, in dien tijd schilder te zijn in de Spaarnestad. Welk een vooruitgang, welk een mogelijkheden! En telkens kwamen er nieuwe problemen. Zoo maakte b.v. hetgeen er in Utrecht voorviel na Honthorst's terugkeer uit Italië (1622) ook in Haarlem indruk. Want in denzelfden tijd, toen Rembrandt zich door Honthorst's lichteffecten liet inspireeren, keken ook Molenaer en Judith Leyster naar het werk van dezen Caravaggist, hetgeen uit beider werken van '28 en '29 blijkt. Bedenkt men nu verder, dat Frans Hals in 1627 zijn beide meest genre-achtig opgevatte schuttersgroepen schilderde (afbb. 97 en 98) waardoor hij voorgoed een der grootsten van alle tijden werd, dan beseft men terdege, welke wondere krachten al die ongekende schoonheid op het gebied der genrekunst deden geboren worden en dan begrijpt men tevens het groeiend zelfvertrouwen van hen, die onder Hals' leiding en

steunend op bijzondere eigen gaven, lustig op dit terrein voortwerkten in modernen geest, het traditioneel Haarlemsch academisme ten spijt.

Lustig mogen wij het werk van Hals en de zijnen noemen. Het is gebaseerd op de opgewektheid, die wij uit Breero en Starter kennen, op Hollandschen humor, op zang en dans.

De atmosfeer van Hals' milieu geldt reeds vanouds als die van den vrijheidsroes van het jonge Holland. Wat hiervan zij, het is buiten kijf dat deze kant van ons toenmalig volksleven zich in geen anderen kring van schilders zóó uitbundig heeft geuit als in dezen, waartoe ten slotte ook Jan Steen zou behooren, die vele zijner grootste meesterwerken in Haarlem schiep. Het blijde, onbezorgde, zangerige van dit milieu blijkt uit tal van gegevens. De muzikaliteit van Hals' kinderen is bekend[480)], Molenaer en zijn vrouw schilderden zichzelven zingend bij viool of luit[481)]. Zij deden blijkbaar niet minder aan muziek dan de groepen feestvierders, die Buytewech, Dirck Hals en Esaias van de Velde ons schilderden en wier muzikanten herhaaldelijk dezelfden zijn: de een of andere troep die bij feestjes optrad. Wij willen hiermee niet zeggen, dat deze genoegens elders niet voorkwamen. Wie denkt niet aan het superbe etsje met de nachtelijke serenade, dat Adriaen van de Venne maakte als illustratie voor de Brune's Zinnewerck? Maar het geheel der Haarlemsche genrestukken dringt een dusdanig beeld van muzikaal jolijt bij ons op, dat er een indruk blijft van uitgelatenheid en pret bij uitnemendheid, een indruk, die nog sterker wordt wanneer wij een vergelijking maken met het atelier van Rembrandt. Daar heeft het weliswaar bij tijden niet aan opgewektheid ontbroken - hij schilderde zichzelf juichend, met Saskia op den schoot en het glas in de opgeheven hand. Maar doorgaans heerschten hier de ernst en waardigheid van den Bijbelschilder, den noesten werker en problematicus en bij tijden zelfs hing over Rembrandt's omgeving een floers van somberheid. In Rembrandt's werk is het muziekinstrument bij uitnemendheid de bijbelsche harp; zijn muzikaliteit is een hoogere, een gewijde. Men behoeft slechts zijn Saul en David te hebben doorleefd, om dit voor altijd te beseffen.

Omstreeks 1630 kan men zeggen, dat de Haarlemsche school van figuurschilders de grootste moeilijkheden harer vestiging achter den rug heeft: de weg is gebaand voor een rijke ontwikkeling en het geluk heeft gewild, dat meesters gelijk de Ostades en Jan Steen, naast verscheiden anderen, het figuurschilderen er tot nog grooter hoogte konden opvoeren.

Wanneer wij thans de verschillende Haarlemsche genreschilders meer van nabij gaan beschouwen, dan springt onder de schilders van cavaliers met hunne dames het eerst in het oog Willem Buytewech (1591/2-1624),

een Rotterdammer, die van 1613 tot 1617 bij Hals moet hebben gewerkt[482)].

W i l l e m B u y t e w e c h[483)], bijgenaamd geestige Willem, omdat hij inventief van aard was, lijkt in den bohème-kring van Hals een vreemde eend in de bijt[484)]. Immers, zijn werk is op enkele uitzonderingen na aan dat van Hals tegengesteld en getuigt van een geheel verschillenden aanleg. Desniettemin kan men aantoonen, dat Hals' figuurstukken een zóó sterken indruk op hem maakten[485)], dat hij die soms ging verdiepen tot genrestukken met portretkarakter[486)]. Zelfs heeft hij een tijdlang met een breeden, frisschen,

Afb. 205. Willem Buytewech 1617. Binnenhuis. Teekening. Hamburg.

raken toets geschilderd op een manier die slechts Hals' techniek tot voorbeeld kan hebben gehad[487)].

Buytewech is iemand die overweegt. Hij styleert en berekent, is nooit wild doch steeds bedachtzaam. Hij is geen karakterschilder, doch een typenteekenaar, zelfs in de gevallen waarin hij kennelijk bepaalde personen afbeeldt. Zijn voorkeur gaat niet naar lichtschildering of plastiek, maar naar gedistingeerde omtrekken en slanke, soepele proportiën. In 't eerst is hij nog zwierig, op een gemoderniseerde laat zestiend'eeuwsche manier. Weldra evenwel zoekt hij een bouw, die uitgaat van vertikale en horizontale lijnen, en terwijl zijn vroege werk breed en vloeiend geschilderd is, wordt het op den duur meer geteekend en gekleurd (afb. 59).

Buytewech, als illustreerend teekenaar en etser zeer universeel, beeldt nochtans in zijn schilderijen bij voorkeur cavaliers met hunne dames af in of bij herbergen, vaak met een dikken waard en een stevige keukenmeid, een hansworst of ander schalksch type erbij. Soms schijnen buitenlandsche tooneelspelers voor hem te hebben geposeerd.

Veel is nog onduidelijk in de ontwikkeling van dezen merkwaardigen en uitermate aantrekkelijken kunstenaar. Maar met stelligheid mag worden

Afb. 206. Willem Buytewech ± 1616 à 17. Gezelschap. Bredius-Museum, 's Gravenhage.

gezegd, dat hij door zijn radikale zwenking uit de ronde naar de rustige lijn een der grootste vormgevers en een der belangrijkste overgangsmeesters van zijn tijd is geweest en dat hij, uitgaande van de frontale compositie van Hals' genrestukken, een gracieuse rankheid schiep van zeer bijzondere charme.

Ondanks de verschillen is Buytewech's samenhang met Hals' kunst duidelijk[488)].
Deze schijnt hem uit het manierisme tot den nieuwen stijl te hebben gewekt.

Buytewech's meesterlijke teekeningen (afb. 205) kunnen hier evenmin ter

sprake komen als zijn prenten, die verwant zijn aan den Lodewijk XIII-stijl en aandoen als voorloopers van het magistrale werk van den Franschman Abraham Bosse. Slechts zij terloops gezegd, dat zij nog duidelijker dan de schilderijen Buytewech's stijlverandering aantoonen, waarbij deze vermoedelijk de leiding had bij de illustrateurs van zijn kring.

Over de rangschikking van zijn schilderijen naar tijdsorde is het laatste woord nog niet gesproken. Evenwel schijnen de breed gedane buitenpartijen

Afb. 207. Willem Buytewech, ± 1614 à 15. De Twee Paren. Rijksmuseum.

gelijk die te Berlijn, met hun deels manieristische, deels Vlaamsche, Vinckboons-achtige elementen, uit zijn eersten tijd (1610-'15) te zijn, toen ook zijn prenten nog zwierig waren en hij zelfs naar Rubens keek. De wat droog gedane, strakke, ranke genrestukken met een symmetrischen opbouw (die op van Mander en Goltzius teruggaat) met lokaalkleuren en vele vertikalen, gelijk de schilderij te Boedapest (afb. 59) en die in het Bredius-Museum (afb. 206)[489], zouden dan, naar analogie van twee 1616 gedateerde teekeningen in Teyler's Museum, kort na 1616 moeten vallen[490]. Tusschen de

twee bedoelde stadia, dus ± 1614 à '15, is dan vermoedelijk ontstaan de nog frisch geschilderde, tonige groep van vier personen, die het Rijksmuseum bezit (afb. 207)[491)], terwijl de gezelschapjes in het Museum Boymans en in het Museum te Berlijn (vroeger bij Elkins) uit zijn na-Haarlemschen tijd zouden moeten dateeren[492)].

Hoe het zij, in Buytewech ziet men een nog in den ouden stijl groot geworden kunstenaar willens en wetens van manier veranderen. Hij ‘herziet’ de dingen op realistischen grondslag en breekt met het ‘onredelick en buyten de loop des behoorlickheyts opschorten en ommekrommen der geleden en ghebeenderen’[493)]. Deze ommekeer kan deels het gevolg zijn van het teekenen van landschap naar de natuur - waarover wij reeds in het vijfde hoofdstuk spraken - maar zoowel het eerste als dit laatste zijn voortgekomen uit den drang naar een nieuw stijlkleed voor het frisch geobserveerde. Het proces is analoog aan dat wat zich in diezelfde jaren bij zijn vriend Breero afspeelt[494)], die in 1616 zijn reeds in 1612 geschreven ‘Griane’ inleidt met een uiteenzetting waarom zijn taal is ‘eenvoudicheyt en alleen Amstelredamsche Taal’[345)]. Breero meende, ondanks zijn populariteit, verschooning te moeten vragen voor zijn realisme, maar Buytewech noch Hals of Brouwer behoefden te vreezen dat men, behoudens dan in academischen schilderskring, voor hun realisme den neus zou optrekken. Het vond, integendeel, veel navolging en Buytewech's bijnaam verraadt diens populariteit. Toch is diens zeer persoonlijke manier van componeeren zijn eigen terrein gebleven en met hem uitgestorven[495)].

De hoogtepunten van Buytewech's werkzaamheid als schilder, de doeken te Boedapest (afb. 59) en in het Bredius-Museum (afb. 206), zijn min of meer het eindpunt van de ontwikkeling van dit soort van Hollandsch genrestuk, dat nog aan strenge compositie-wetten gehoorzaamt. In met bijzonderen smaak gekozen en van groote vindingrijkheid getuigende houdingen en binnen een overwogen lijnen-rhythme beeldt Buytewech enkele personen zeer natuurgetrouw af; maar schilderachtig is hij ten slotte niet geworden en de tegelijk met zijn zwier afgelegde vlotheid heeft deze vroeg gestorven, in zijn laatste levensjaren ziekelijke kunstenaar niet herkregen. Zijn onderwerpen evenwel en vele zijner gestalten bleven leven, omdat de indruk van zijn werk groot was. Esaias van de Velde maakte buitenpartijen in zijn trant, o.a. die van 1614 in het Mauritshuis (afb. 208) en die van 1615 in het Rijksmuseum. Ook Hendrick Pot is in sommige zijner genrestukken zonder Buytewech's voorbeeld niet te verklaren.

Terecht kan Buytewech gelden als een der geniale kunstenaars, door wier toedoen het Hollandsch ‘gheselschapje’ groot is geworden. Wel wijzigden zich reeds spoedig de ruimte-uitbeelding, de behandeling van het licht, de

groepeering en de stofuitdrukking en steeg de prestatie onzer schilders in dit opzicht, maar aan Buytewech blijft de verdienste, de opbouwer van deze soort van genrestukken te zijn geweest[496)].

Van Buytewech's kunst naar die van den even ouden Dirck Hals (Haarlem 1591-1656) is slechts één stap[497)]. Deze Haarlemsche meester was een broer van Frans Hals. Hij werkte meest in zijn geboortestad, maar komt van 1618-'24 en van 1635-'49 te Leiden voor. Dirck Hals heeft dezelfde onderwerpen behandeld als Buytewech en het werk van dezen gold vóór 1916 algemeen

Afb. 208. E. van de Velde 1614. De Buitenpartij. Mauritshuis.

als werk van Dirck, die in zijn composities verscheiden malen figuren uit Buytewech's schilderijen heeft gebruikt[498)]. Zoo vindt men op zijn Buitenpartij in het Rijksmuseum (afb. 203) een der dames uit den Buytewech in hetzelfde Museum (afb. 207) gecopieerd. Vermoedelijk heeft Dirck Hals bij Buytewech's vertrek naar Rotterdam in 1617 schetsen en studies van dezen meester als voorbeelden in zijn bezit gehouden.

Dirck Hals staat tot Buytewech gelijk de schilder tot den teekenaar. Hij zoekt toon en licht en hecht veel minder waarde aan het effect der omtrekken. Aan het lineaire als grondslag voor een compositie kent hij nauwelijks beteekenis toe. Ook het ranke en sierlijke is voor hem geen eisch. Aldus is

Afb. 209. Dirck Hals 1628. Feestmaal in een Zaal. Academie voor Beeldende Kunsten, Weenen.

Afb. 210. P. Codde 1633. Familiefeest. Academie voor Beeldende Kunsten, Weenen.

Dirck Hals' oeuvre, in dit opzicht zich aansluitend bij dat van zijn genialen broer Frans, bovenal schilderachtig, bijzonder aangenaam van kleur, opwekkend tevens door vroolijken verhaaltrant en losse groepeering. De schilders moeten dit als een bevrijding uit het Buytewech'sche schema hebben gevoeld, hetgeen het ook inderdaad was.

Zoo kwam het, dat hier op dit gebied nu verder Dirck Hals de leiding had en de door hem gebrachte

Afb. 211. Willem. Duyster. Het Gesprek. Kopenhagen.

vrijer compositie der tuinfeesten en der banquetgens binnenshuis het voorbeeld werd voor velen, evenals zijn schilderachtige, sappige techniek.

Tot zijn allerbeste werken behooren de Buitenpartij (Rijksmuseum, afb. 203) en het Feestmaal van 1628 (Weenen, Academie, afb. 209), waarin de hoofdfiguur, een luid zingende jongeling, gecopieerd is naar een figuur van W. Buytewech[499)]. Later, tegen 1640, treedt een verslapping in en wordt Dirck door anderen overvleugeld.

Of het schilderen van s o l d a t e n , c a v a l i e r s e n d a m e s , dat in die dagen ook b u i t e n H a a r l e m meer en meer in zwang kwam, daar is ontstaan door den indruk, dien het werk der Haarlemmers maakte, valt niet te zeggen. Wel merkt men, dat in 't algemeen hun kunst grooten invloed had. Rembrandt b.v. interesseerde zich ten zeerste voor Buytewech's composities[500)] en Orlers vertelt van Lievens, dat deze den 14den October 1618, toen Leiden door de Remonstrantsche troebelen in rep en roer was, onge-

stoord zat te teekenen naar etsen van geestighen Willem. Zoo kan men dus, indien men op het construeeren van 'invloeden' belust is, Buytewech en Dirck Hals tot vaders geven aan de Amsterdamsche, Utrechtsche en Delftsche soldaten-schilders. Maar het is waarschijnlijker, dat in deze steden, evenals in Leiden en Dordt, de nieuwe manier van genre-schilderen doorzette zoodra de omstyleering en vrijmaking van het 'gheselschapje' een feit was en inmiddels ook van de Venne's illustraties, Adriaen Brouwer's realistische paneeltjes alsmede de nieuwe compositie-methoden der Utrechtsche

Afb. 212. Ant. Palamedesz. 1632. Het Feest. Mauritshuis.

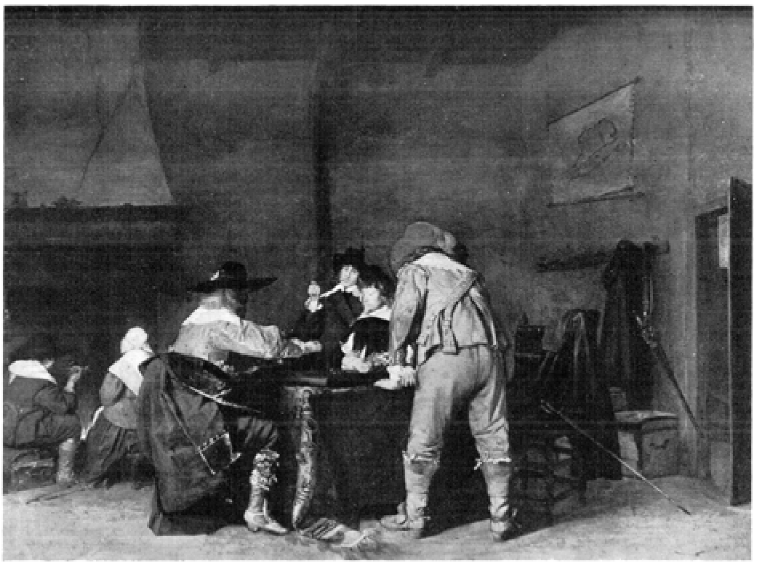
figuurschilders bekend waren geworden[501]. Een direct verband met Haarlem behoeft men dus niet aan te nemen[502].

De voornaamste meesters buiten Haarlem zijn: in Amsterdam de opvliegende dichter-schilder Pieter Codde (1599-1678)[502a], wiens werk zeer fijn en doorschijnend kan zijn vooral in de grijzen en diepe zwarten (afb. 210) en die door Hals in 1633 waardig werd gekeurd de 'Magere Compagnie' te voltooien (zie hst. IV); Codde's jong gestorven leerling Willem Cornelisz. Duyster (1599-1635), uitmuntend in satijn-weergave en vaak zeer fraai in gestalten met grijs tegen paars (afb. 211); in Delft en Amsterdam Simon Kick (Delft 1603-1652 Amsterdam)[502b] en de in zijn vroegen tijd ferme, in zijn later werk soms vervelende Antonie Palamedesz

Afd. 213. Willem C. Duyster. Soldatenwachtkamer. In particulier Bezit.

(Delft 1600/01-Amsterdam 1673, afb. 212)[503], die in 't algemeen als portrettist bekwamer was dan als genreschilder. Evenwel, het aantal genrestukken vormt het grootste deel van zijn oeuvre. Ook de in Utrecht werkende J a c o b D u c k (± 1600-na 1660), van wien o.m. het Centraal Museum te Utrecht een meesterstukje bezit, behoort tot dezen kring.

Deze allen schilderen bij voorkeur interieurs met dames en heeren bij een maaltijd of bij spel en dans. Ook maken zij meer dan eens maskerades[504]



Afb. 214. Gerard Terborch. De Verkeerbord-spelers. Bremen.

en 'bordeeltgens', een sinds de zestiende eeuw in schilderij en prent zeer gewoon onderwerp, dat vooral om zijn waarschuwende strekking in zwang schijnt te zijn geweest en dat zich als 'motief' had ontwikkeld uit de geschiedenis van den Verloren Zoon. Verder zijn een dame aan 't clavecimbaal, een rookertje of een schilder aan 't werk door deze groep veel behandelde gegevens. Daarnaast komen voor: de vijf zinnen, rookende gezelschappen en tafreelen uit de soldatenwereld, d.w.z. soldaten en officieren buiten het krijgsbedrijf: wachtkamers ('kortegaardjes' = corps de garde, afb. 213), een plundering binnenshuis (in welk onderwerp Vinckboons was voorgegaan),

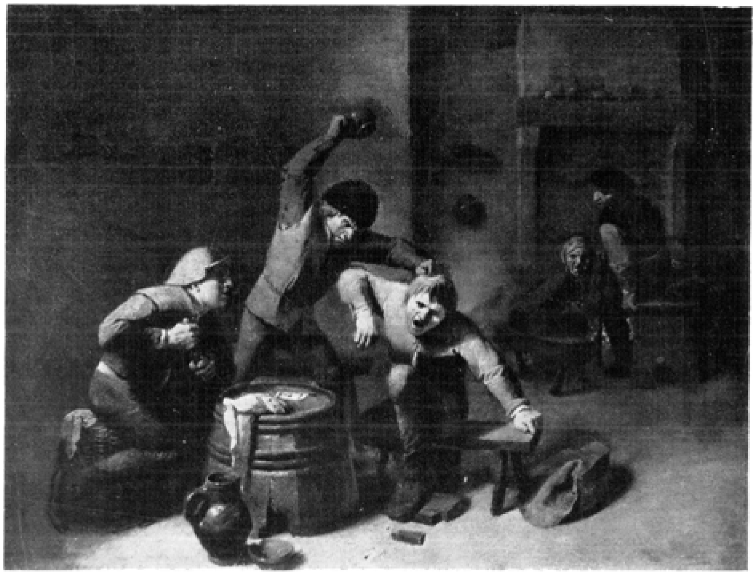
of het triomfantelijk vertoonen van geschoten wild onder soldaten, gelijk b.v. Duyster's zwager Simon Kick dit schilderde. Gerard Terborch (1617-1681), die omstreeks 1632-'34 zijn leertijd in Amsterdam en Haarlem doorbracht, sluit zich in zijn vroege werk geheel bij deze meesters aan (afb. 214). Ook Jan Miense Molenaer (1600/10-1668), over wien wij beneden uitvoeriger zullen spreken, heeft zich op dit terrein bewogen. In eenige zeer importante werken, die meer in de manier van Santvoort dan van Dirck Hals zijn geschilderd, toont hij hoe meesterlijk hij zich kon kwijten van een opdracht om familiegroepen, genre-achtig opgevat, tot een schilderachtig geheel te maken[505]. Ook maakte hij soms een of ander geval uit het dagelijksch leven der ‘betere’ kringen, al bleef zijn liefde verpand aan het afbeelden der kleine burgerij en der boeren.

Na de genoemde meesters zij terloops de aandacht gevestigd op enkele cavalierschilders: Isaac Elyas, van wien zich een 1620 gedateerd feestvierend gezelschap in het Rijksmuseum bevindt; Jan Olis, geb. te Gorinchem ± 1610, werkzaam in Dordt, overl. 1676 te Heusden, waar hij burgemeester was; Pieter Potter, geb. te Enkhuizen 1597, 1628-1631 in Leiden, daarna te Amsterdam, aldaar overl. 1652; Jacob Jansz. van Velsen, die in Delft in 't gild kwam in 1625[506] en Nicolaes de Giselaer, vermoedelijk identiek met den in hoofdstuk V genoemden architectuur-schilder.

Naast het bovengeschetste cavaliers- en soldaten-genre, waartoe Buytewech den stoot gaf, ontstond, eveneens in Hals' omgeving, het burger- en boerengenrestuk. Dit was alreeds aanwezig, vooral in den stijl van Vinckboons, dus op z'n Vlaamsch. De verhollandsching voltrekt zich, zien wij juist, onder Hals' onmiddellijken invloed. Schilderijen gelijk Hals' reeds genoemde groote genrestukken, benevens kleine genre-achtig behandelde portretten gelijk ‘Jonker Ramp en zijn Liefste’, schijnen Hals' leerlingen Molenaer en Leyster alsook zijn zoons Jan, Harmen, Reynier en Claes gebracht te hebben tot het schilderen van burger- en boeren-tafreeltjes. Evenals Buytewech en Dirck Hals als 't ware den grootmeester hielpen bij het opbouwen van het cavaliers-genre, zoo werd Frans Hals bij het ‘burger- en boeren-gezelschap’ eveneens door jongeren gesecundeerd, vooral door Adriaen Brouwer.

De geniale bohémien Adriaen Brouwer (Oudenaarde 1605 of '06-1638 Antwerpen)[507] was een Vlaming, die vermoedelijk reeds in 1621 of '22 bij Hals in huis kwam als leerling, in 1625 te Amsterdam en in 1626 en '27 opnieuw te Haarlem werkte en vermoedelijk tot 1631 in Holland verbleef. Als Vlaming, die weer naar zijn vaderland terug keerde, valt hij buiten het bestek van dit boek en wij moeten ons dus beperken tot het aanduiden van hetgeen hij voor de Hollandsche kunst heeft beteekend.

Brouwer heeft met zijn vlot geschilderde, scherp getypeerde en met wonderbaarlijk gemak gecomponeerde tafreeltjes uit het leven in de kroegen en onder boeren en soldaten veel bijgedragen tot het losser, vrijer worden van gebarenspel, groepeering en typeering in de Hollandsche genreschilderingen, met name in het ‘boeregeselschappie’, dat in 't eerst nog àl te veel in den ouderwetschen trant van Vinckboons werd gemaakt. De sporen van Brouwer's verblijf vallen duidelijk waar te nemen in het werk van Jan Miense

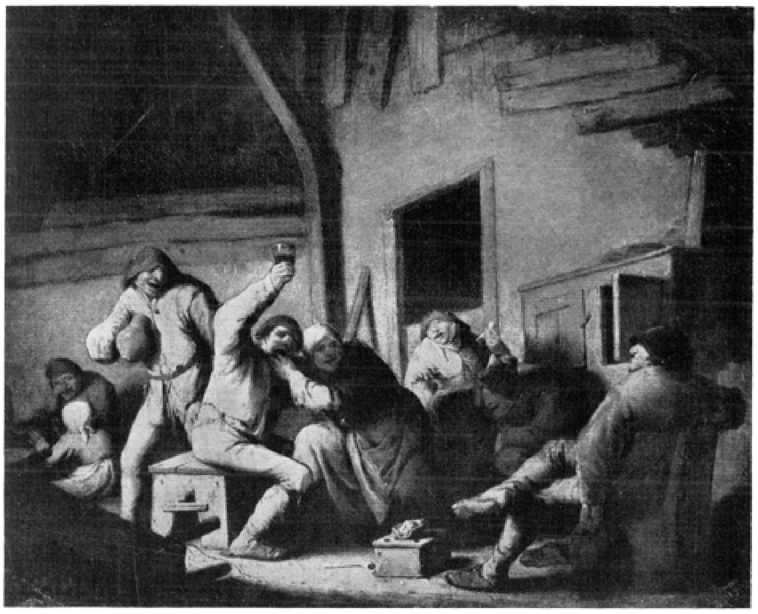


Afb. 215. Adriaen Brouwer. Vechtpartij. Dresden.

Molenaer, dat door hem wint aan gemak in samenstel en aan doorwerktheid der mimiek. Men ziet ook, hoe Adriaen van Ostade door Brouwer's pittigheid wordt geïnspireerd, want in zijn vroegen tijd typeert hij scherper en componeert hij treffender dan later (vgl. afbb. 215 en 216). Hals' zoon Harmen klampt zich in zijn beste werk aan Brouwer vast (afb. 217). Eenige andere Haarlemsche boerenschilders raakten in den ban van Brouwer's geniale, vlotte manier van teekenen. Met name Egbert van Heemskerck en Adriaen van Ostade hebben zich zijn manier van schetsen aangewend[508)].

Brouwer's verblijf heeft hier dus in schilderskringen indruk gemaakt. Men

vindt er den anecdotischen naklank nog van in Houbraken's Groote Schouburgh. Toch moet men zijn invloed niet overschatten. Immers de Hollandsche schilderkracht was omstreeks 1620 à '25 reeds geweldig sterk, zóó sterk dat zij Brouwer-zelf inpalmde. Inderdaad ontving deze meer dan hij gaf. Zijn werk, dat vóór zijn komst in Holland nog iets hards kon hebben, won ten onzent aan soepelheid en verkreeg het schilderachtige, dat na 1620 meer



Afb. 216. A. van Ostade ± 1635. Boerenvreugd. München.

en meer de kennelijke eigenschap werd van hetgeen onze realisten maakten. Voor het Vlaamsche koloriet treden dan in Brouwer's werk Hollandsche toon en atmosfeer in de plaats: fijne grijzen tegen okers, mat groen en diep zwart met hier en daar een noot van paars of rood.

De eigen kracht der Hollandsche kunst was oorzaak, dat de inwerking van Brouwer op onze genreschilders niet veel verder ging dan dat zij accepteerden hetgeen er nog van hem te leeren viel op het punt van groepeeren en van het typeeren van een houding, gebaar of blik. Maar de gestalten zelf,

de gedrongen, pootige schavuiten, de schooiers en bekkesnijders, de gebochelden en eenoogigen, wie nam ze over? Slechts slaafsche navolgers gelijk Jan Buesem[509], en middelmatige talenten gelijk de in Amsterdam en Den Haag werkende Pieter Quast (1606-1647), die deels Brouwer, deels van de Venne en

Afb. 217. Harmen Hals. Het oude Paar. Hamburg.

Callot tot voorbeeld nam (afb. 218)[510], of Abraham Diepraem (1622-1670), een Rotterdamsch schilder, die eigenlijk niet veel meer was dan een vlot Brouwer-pasticheur, zonder veel geest[511]. Bij zulke meesters werden de pracht-typen van den Vlaam tot karikatuur. Maar onze waarlijk knappe genreschilders, die zelf wisten wat zij wilden: Molenaer[512], de Ostade's en later Jan Steen[513], konden op den duur de gestalten en vormen van den Vlaming niet gebruiken, hoe welkom zijn motieven hun ook aanvankelijk mogen zijn geweest. Wel interesseerden hen zijn grimassen en gebaren, 's meesters manier van uitdrukken van aandacht, nieuwsgierigheid, genot, wuftheid, dronkenschap of woede. En al is Ostade in zijn jeugd soms voor Brouwer's macht gezwicht (afbb. 215 en 216) en ook Molenaer enkele malen (afb. 219), toch was - en het is van belang dit vast te stellen - voor het Hollandsche genrestuk het eind alles behalve Brouwerachtig. Hier te lande golden andere, eigen opvattingen. ‘Brouwer - zegt Schmidt Degener terecht - bracht een visie op de menschheid over, die

in Holland geen reden van bestaan had'[514]. In onze Gouden Eeuw maakte men een opgewekt en lustig, vaak ook een minder oirbaar boerengezelschapje, maar nooit zouden onze genreschilders het triviale, het duivelsche of het angstwekkend wilde en woeste kiezen. De vizioenen van Brouwer konden hier geen wortel schieten. Evenals een ruitergevecht van Wouwermans een zekere gemoedelijkheid bewaart vergeleken bij een dergelijk tafreel van Rubens of Salvator Rosa, zoo is ook een boerenvechtpartij op een Hollandsch schilderij doorgaans iets onschuldigs, vergeleken bij het ijzige der spelonkgevechten van den onstuimigen Vlaam. Daarom zijn vele zoogenaamde Brouwer-navolgers

Afb. 218. Pieter Quast. Kaartspelers. Mauritshuis.

dit slechts in uiterlijk, niet in wezen. De Rotterdammers Cornelis Saftleven, Pieter de Bloot en Hendrick Maertensz. Sorgh b.v. staan allen als Brouwer-navolgers te boek, omdat zij in een deel van hun werk door het uiterlijk van diens verhalen en gebaren zijn geïnspireerd. Maar bij zuiver toezien blijkt, hoe in hun werk het Hollandsch flegma het wint van het Vlaamsche temperament[515].

Zoo leerden onze genreschilders dus van Brouwer allerlei, zonder dat evenwel het essentieele van zijn kunst vat op hen had. Instede van het gepassioneerde gaat in die jaren ten onzent in de genrekunst een element opleven, dat bij Brouwer vrijwel ontbreekt: de humor. Er heerschte alreeds, in de feesten die de cavalierschilders ons vertoonen en in de roezigheid der burger- en boerengezelschappen, uitgelaten vroolijkheid. Maar naast den lach waren er nog nauwelijks humoristische motieven. Een enkel meent men bij Frans Hals te ontdekken, maar het boertige, gelijk het tooneel dier dagen het kende, schijnt eerst daaruit en uit de boek-illustratie opnieuw in onze schilderkunst te zijn gekomen. Het was vooreerst vrijwel

alleen de dichter-schilder Adriaen van de Venne[516)], die bijdroeg tot de ontwikkeling van den humor in onze genrekunst. Zijn illustraties gaven een gemoderniseerd en in Hollandschen stijl omgevormd genrestuk, dat in zijn ouderen, Vlaamschen vorm (Chr. van de Passe e.a.) versleten was geraakt en nu in een nieuw kleed terugkeerde. Van de Venne ging dit nu ook in olieverf maken. Het bleef evenwel in den eersten tijd vrijwel tot hem beperkt

Afb. 219. Jan Miense Molenaer 1637. Het Gehoor. Mauritshuis.

en had als soort nog geen vat op onze schilders. Slechts de note gaie, die het bevat, sloeg op den duur in.

De koddige tafreelen, die van de Venne sinds 1621 schilderde, zijn meest uitgevoerd in grijs of bruin (grauwtjes of grisailles). Zij vertoonen soms een mengsel van boert en emblematiek, maar zijn meestal grappig bedoeld, veelal met een grotesken inslag. De schilder voorzag dit werk van opschriften, b.v. 'Arme Weelde' onder een groep van lachende bedelaars (afb. 220), of 'alom arm' onder dansende kreupelen. Hij schilderde aldus vechtende vrouwen, een optocht van verminkten, en zoo meer[517)].

In soms zeer schilderachtige, beschaafde interpretatie heeft de Hagenaar Petrus Staverenus, aldaar vermeld van 1634-'54, hem nagevolgd, (afb. 221)[518]. Deze en soortgelijke meesters zijn derhalve geen Brouwer-navolgers en hangen ook niet met Haarlem samen. Het Haarlemsche komieke element bij uitnemendheid, Pieter van Laer (1592 of '95-1642), ontwikkelde immers deze bijzondere eigenschap pas in Rome en het was daar, ver buiten zijn vaderland, dat zijn Bambocciades vele Italianen en enkele Vlamingen en Hollanders tot navolging prikkelden.

Toen van Laer in 1639 te Haarlem terugkeerde om er drie jaar later te sterven, vermocht zijn werk geen invloed meer op zijn omgeving te oefenen. Doch daarover later. Wij willen maar zeggen, dat in het Haarlemsch

Afb. 220. A. van de Venne 1635. Arme Weelde. Grauwtje. Museum Boymans.

genrestuk de farce, het capricieuse en gepointeerde vooreerst ontbreken. Men ziet dit alles ten onzent niet eer tot ware schoonheid komen dan omstreeks 1650. Dan begint Jan Steen, die van de Venne's werk terdege kende, zijn ontwikkeling tot den geestigsten vertolker van den Hollandschen volkshumor.

Terwijl Brouwer's Vlaamsche kunst het Hollandsch burger- en ‘boerengeselschap’ aan enkele motieven hielp, werd dit in gangbaren vorm gebracht door het talent van den zeer populairen en ongemeen productieven leerling van Frans Hals, Jan Miense Molenaer (Haarlem ± 1610-1668)[519]. Deze was de eerste, die den gemoedelijken toon wist te treffen die, met uitzondering van Jan Steen, de geheele Hollandsche burger- en boerenschil-

dering van den bloeitijd zou kenmerken: een al of niet luidruchtige vroolijkheid zonder groote gebeurtenissen of emoties, met een enkel trekje erin om eventjes bij te lachen, maar evenmin verhalend of zedepreekend als romantisch of zoetelijk.

Jan Miense Molenaer was een begaafd, gemakkelijk werkend kunstenaar met een open oog voor het schilderachtige, maar niet bijster vindingrijk. Hij begon met op Hals-achtige manier de dingen te zien: een drinkertje gelijk dat te Frankfort (afb. 222) verraadt in onderwerp, compositie en techniek aanstonds zijn voorbeeld.

Afb. 221. P. Staverenus. Vroolijk Paar. Particulier Bezit.

Ook in de uit H o n t h o r s t - a c h t i g e halffiguren saamgestelde ‘vroolijke gezelschappen’ van 1628 en iets later is Molenaer in techniek, kleur, licht en realistisch streven nog H a l s - n a v o l g e r (afb. 223). In dien tijd is zijn werk soms moeilijk te onderscheiden van dat van Judith Leyster en er bestaan verscheiden stukken, die nu eens aan haar, dan weer aan Molenaer worden toegeschreven. Vermoedelijk hebben zij meer dan eens samengewerkt. Eerst omstreeks 1630 komt Molenaer tot een mooie, rijpe zelfstandigheid: warme, blonde kleuren, afwisselender dan Hals en geheel ‘uit de verf’, een zachte lichtval, een vloeiende techniek, serieus bestudeerde typen met natuurlijken lach, bij Hals af, en los van beweging (invloed van Brouwer?), in zeer ongedwongen groepeering.

In de compositie waren naar het schijnt Molenaer en zijn even oude of iets jongere stadgenoot Adriaen van Ostade degenen, die vooreerst de regelen stelden. Misschien komt de eer, de groepeering voorgoed van banden te hebben bevrijd, mede toe aan Jan van Goyen, wiens groepen van stedelingen, dorpsbewoners en buitenlui, op tal van teekeningen naar de natuur

gemaakt, sinds ongeveer 1630 eveneens die ongedwongenheid vertoonen, die weldra bij onze schilders van boeren en burgers algemeen werd. Men behoeft slechts de schematische groepeering in het vroege werk van Avercamp, van de Venne, Esaias van de Velde of van Goyen (afbb. 56, 141, 144, 147) te vergelijken met hetgeen Molenaer, Ostade, van Goyen en hun kring na 1630 maken, om te zien, welk een geweldige vooruitgang er is gekomen. Deze is het gevolg van het loslaten der traditioneele compositie-schema's, die dezen meesters versleten

Afb. 222. Jan Miense Molenaer. De Rooker. Frankfort a/M.

en verouderd voorkwamen sinds zij naar de natuur waren gaan werken.

De tallooze teekeningen van groepen, in die jaren in Haarlem in onmiddellijk verband met de omgeving naar het leven genoteerd, bewijzen hoe de natuurstudie de overlevering had teniet gedaan. Slechts aan enkele wijze lessen bleef men nog denken: de coulisse in de hoeken en de donkere streep op den voorgrond, in het genrestuk even gangbaar als bij het landschap, doen nog lang dienst. Evenzoo worden de bij het portret gebruikelijke contacten met den beschouwer, door een op dezen gerichten blik of een uit de schilderij gestoken hand, ook in het genrestuk vaak toegepast of wordt, door een deel der groep in 't midden vooruit te brengen en het overige terzijde te doen wijken, de dieptewerking vergroot. Deze en dergelijke trucs, die reeds sinds de zestiende eeuw internationaal gemeengoed der figuurschilders waren, bleven hier gedurende de geheele zeventiende eeuw bekend. Al werden zij natuurlijk bovenal door de zwakke broeders als reddingsmiddelen gebruikt, toch werden zij ook nog door de talentvollen in eere gehouden.

Molenaer's beste tijd duurt tot ongeveer 1640. In de jaren '30 tot '40 maakt hij o.m. De Dame aan 't Spinet (Rijksmuseum); De Tandarts (1630, Brunswijk); de vijf Zinnen (1637, Mauritshuis, vgl. afb. 219) met Brouwerachtige mimiek; het groote Familiefeest in de verzameling van Loon te Amsterdam (1637)[422]; het Schildersatelier (Museum te Berlijn, afb. 224) en tal van andere goed geschilderde genrestukken, die doorgaans zeer aangenaam

Afb. 223. J.M. Molenaer. Vroolijk Gezelschap 1628. Vroeger bij Freiherr von Heyl, Worms.

van toon zijn. In 1636 was Molenaer te Amsterdam gevestigd, waar hij tot 1648 woonde en waar Lievens eenigen tijd zijn intrek bij hem nam. In laatstgenoemd jaar verhuisde Molenaer naar Heemstede. Hij was inmiddels, in 1636, getrouwd met een leerlinge van Hals, Judith Leyster, van wie beneden sprake zal zijn. In zijn Amsterdamschen tijd zien wij Molenaer weldra, omstreeks 1640, onder den invloed van Rembrandt geraken in zooverre als hij diens warme toon- en lichtverhoudingen in eigen werk trachtte te introduceeren. Soms vindt men waarlijk heugelijke resultaten van dit

pogen, o.a. in het groote Feestmaal, dat het Museum te Boedapest bezit. Evenwel, Molenaer verloor daardoor veel van zijn kleur en verviel intusschen bovendien tot productie in 't groot. Tallooze boerenfeesten heeft hij geschilderd, die van haast getuigen en waaruit geenerlei inspiratie spreekt. Nochtans behoudt dit werk (afb. 225) de charme der schilderachtige toonwaarden en vlotte teekening en bewondert men er het opmerkelijk kunnen van den meester. Het doet goed aan den muur, mits niet in de buurt van een of ander chef d'oeuvre. Een karakteristiek voorbeeld van deze latere

Afb. 224. J.M. Molenaer. Model-pauze. Berlijn.

periode is de groote boerenherberg van 1653, in het Mauritshuis. Met den verkoop van zijn tallooze schilderijen had Molenaer tenslotte genoeg verdiend om er een buitenplaats op na te kunnen houden in Heemstede, waar hij met zijn vrouw woonde tot zij hem in 1660 ontviel, en waar hij daarna als weduwnaar nog eenigen tijd gevestigd bleef.

Molenaer heeft ook niet onverdienstelijke portretten gemaakt en zelfs enkele malen een bijbelsch onderwerp (Doornenkroning, Bisschoppelijk Museum te Haarlem; Apostel, Museum te Hannover).

Een mengsel van Molenaer- en Brouwer-navolging is het werk van den

Haarlemmer Egbert van Heemskerck (Haarlem 1634/5-1704 Londen), die hier nog volledigheidshalve vermeld zij. Zijn beste schilderijen zijn zoo goed als het goede werk uit Molenaer's middenperiode. Als teekenaar (zie aant. 508) is hij belangrijker dan als schilder. Hij was een leerling van Pieter de Grebber en maakte ook heksen-tafreelen en dergelijke. Het Museum te Haarlem bezit een zijner beste interieurs[520)]. Binnenhuizen in Molenaer's trant kennen wij o.a.

Afb. 225. J.M. Molenaer. Vroolijk Gezelschap. Museum Boymans.

ook van den beroemden landschapschilder Philips Koninck. maar deze behooren niet tot zijn meesterstukken. Er is er o.a. een in het Museum te Schwerin. Ook de boeren- en kwakzalverstafereelen van den Utrechtschen schilder Andries Both (± 1608-voor 1649) moeten in dit verband worden genoemd.

Na Molenaer vraagt allereerst Hals' leerlinge Judith Leyster (Haarlem 1609-Heemstede 1660) onze aandacht[521)]. Zij en Maria, de dochter van Pieter de Grebber, waren de eenige schilderessen in Haarlem. In 't algemeen waren hier toen en ook later niet veel vrouwen, die palet en penseel hanteerden. Voor het totaalbeeld der Hollandsche school is de meerderheid der schilderende jofferen zonder belang. Kunstenaressen gelijk Gesina Terborch, Alida Withoos, Maria Schalcken, Suzanna van Steenwijck, Geertje Pieters, Aleida Wolffsen, Margaretha de Heer e.a. hebben op z'n best eenig belang voor de speciaalstudie. Slechts het werk van Maria van Oosterwijck en Rachel Ruysch getuigt van bijzonder talent en deze namen zullen

steeds met eere worden genoemd. Dit is eveneens het geval met Judith Leyster, sinds Hofstede de Groot in 1893 haar werk uit dat van Frans Hals heeft weten te elimineeren. Tal van schilderijen van deze kunstenares zijn nadien aan het licht gekomen. Daaruit blijkt meer en meer, dat zij geen stuwende kracht was, maar eer een adaptief talent, voor velerlei invloeden vatbaar. Haar werk is van zeer verschillend karakter en gehalte; het beste ervan is zeer aantrekkelijk.

Afb. 226. Judith Leyster. Dansende Jeugd. Particulier Bezit.

Zij was een kunstenares van meer dan gewone gaven, met een goeden smaak en een degelijke techniek. Schoon in den ban van Hals (bij wien zij denkelijk, na een leertijd te Utrecht, omstreeks 1629 in de leer was totdat zij lid van 't Lucasgild werd in 1633) en tegelijkertijd onder den invloed van het werk van haar medeleerling Jan Miense Molenaer, met wien zij in 1636 trouwde en later in Heemstede ging wonen, vertoont haar kunst toch eigen kanten. Het meest bekend is zij door die schilderijen, waarin zij Hals' techniek dusdanig wist na te bootsen, dat men die eenige eeuwen lang voor werk van Hals liet doorgaan. Ten onzent is de Vroolijke Drinker van 1629, in het Rijksmuseum (afb. 199), het meest typische voorbeeld van deze soort. Het doek is voorzien van het monogram dat zij steeds, in eenige varianten, gebruikt en dat bestaat uit een J, een L en een * (J. Ley-ster). Verscheiden van haar schilderijen, o.m. haar zelfportret[522)], waar zij met palet en penseelen vóór haar ezel zit, en voorts verschillende door Juliane Harms[523)] aangewezen genre-achtige figuren, alsmede enkele portretten, gelden nog steeds

vrij algemeen als door Hals gedaan, wel een bewijs hoezeer zij haren meester nabij wist te komen. Doorgaans is dit soort van werk iets minder krachtig van toets, niet zoo doorschijnend in den toon en minder hoekig in de vormen, terwijl de vroolijkheid ietwat geforceerd is en de lach niet zóó gul en spontaan als bij Hals. Een uitzondering vormt de zeer vlot en doorschijnend geschilderde Fluitspeler in het Museum te Stockholm (afb. 227), ongedwongen gecomponeerd, zeer persoonlijk in den toets en ongemeen frisch en rijp.

Behalve haar Drinker die, in tegenstelling tot Hals, niet genoeg los is van het gestelde model, zijn de Luitspeler in 't Rijksmuseum (uit de collectie Six) en de Huwelijkspenning in het Mauritshuis ten onzent zeer bekend. Laatstgenoemd genrestukje, 1631 gedateerd, is een harer meest aantrekkelijke werken. Zij slaat hier, een onderwerp nemend in aansluiting aan Jan Miense Molenaer en, gelijk in den Luitspeler, gebruik makend van de toen nieuwe Honthorstsche licht-effecten, een meer eigen weg in, waarbij zij een fijne, haast teere behandeling kiest, en uitmunt in een bijzonder smaakvol koloriet en zeer geslaagde lichtwerking. Deze soort van werken, waartoe ook de charmante luitspeelster der collectie Jaffé te Berlijn behoort, zijn de hoogtepunten in haar oeuvre: de meest zelfstandige en tevens de meest vrouwelijke.

Bovendien schilderde zij nog enkele kindergroepen, zeer Molenaer-achtig, maar veel stiller en tammer. Ook stillevens, waarvan er één bekend is, coloristisch belangrijk en oorspronkelijk van observatie, even herinnerend aan de manier van van Heussen en geheel los van die van Hals[524)].

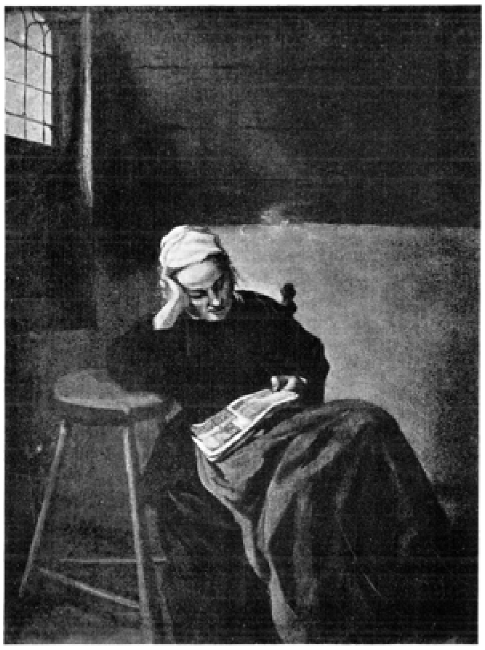
Allermerkwaardigst zijn Judith Leyster's schilderijen met twee of drie dansende of pretmakende rijzige gestalten van jongelui, die soms den indruk maken van in manskleeren gestoken meisjes. Deze werken, waarvan wij er één afbeelden dat een waar meesterstuk is (afb. 226), zijn vermoedelijk tijdens haar leertijd te Utrecht ontstaan. Zoo niet, dan zijn zij gesproten uit het verlangen om zoowel van Hals als van Molenaer los te komen. De schildering is vlot, maar aarzelender dan bij Hals. Het koloriet: doorschijnend rood, grijs, geel, is niet zoozeer Haarlemsch, maar Utrechtsch. In ieder geval is deze voor indrukken vatbare vrouw door de geestdrift, waarmede zij het Caravaggisme van den in 1622 naar Utrecht teruggekeerden Honthorst begroette, geïnspireerd tot de genoemde bijzonder vlotte en bijkans on-Hollandsch gracieuse tafereelen[525)].

Eindelijk kennen wij Judith Leyster nog als schilderes van portretten en van bloemen. De eerstgenoemde zijn meest Hals-achtig en een deel ervan gaat dan ook als werken van dezen meester[526)]. In een tulpenboek van 1643 bij den Heer J.M.C. Hoog te Haarlem treft men twee tulpen aan van haar hand,

Afb. 227. Judith Leyster. De Fluitspeler. Stockholm.

in waterverf minutieus, doch beslist geteekend. Zij is hier op haar best[527]. Kortom, 'de rechte Leyster in de konst' gelijk Screvelius haar in 1649 noemt, was een veelzijdig talent, aan wie wij menig aantrekkelijk kunstwerk danken.

Judith Leyster beteekende meer dan H a l s ' z o o n s , waarvan er zeven schilderden. Over Frans den Jonge spraken wij reeds boven. Van de overigen zijn slechts



Afb. 228. Claes Hals. Lezend Meisje. Mauritshuis.

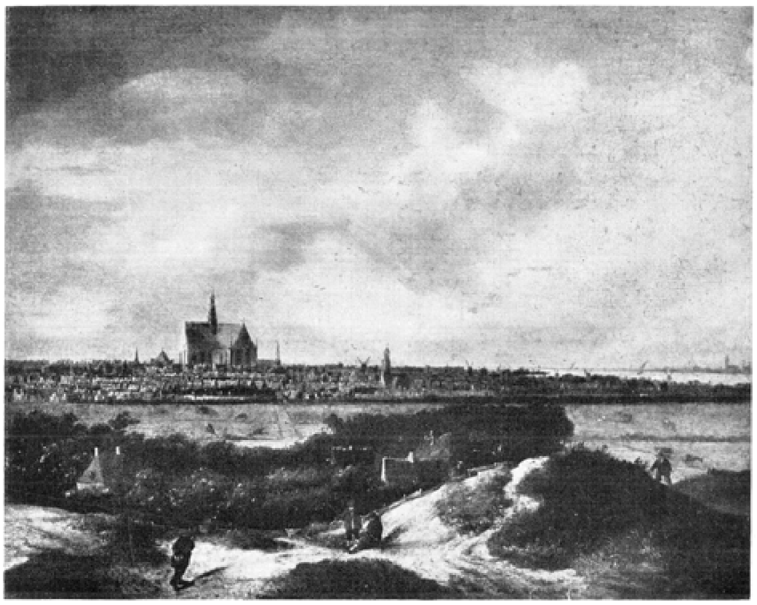
C l a e s (1628-1686), J a n (vermeld in Haarlem 1648 en 49), H a r m e n (1611-'69) en R e i j n i e r (Haarlem 1633-'72 Amsterdam, waar hij reeds voor 1657 woonde) door gemerkte schilderijen bekend[528].

R e i j n i e r en J a n hebben niets buitengewoons tot stand gebracht. Van Reijnier bezitten wij drie genrestukjes (een in het Museum te Haarlem) en van Jan verscheiden Molenaer-achtige interieurs (o.a. in het Museum te Haarlem) en tafereeltjes in de manier van zijn broer Harmen, benevens enkele portretten.

H a r m e n H a l s heeft sommige pittige stukjes gemaakt. Van geen van Hals' zoons is zooveel werk bekend als van hem: er zijn allengs ongeveer veertig schilderijen aan het licht gekomen, waarvan er zich hier te lande bevinden in het Mauritshuis en in de musea te Groningen en Haarlem. Harmen's beste werk (afb. 217) verraadt invloed van Brouwer, het andere lijkt het meest op slappe uitingen van Molenaer.

C l a e s H a l s schijnt ons de meest talentvolle van Hals' zoons. Als genre-

schilder leeren wij hem kennen in het met C H gemerkte Lezende Meisje in het Mauritshuis (afb. 228), dat in toon en kleur invloed van Molenaer en Judith Leyster verraadt. Het sympathieke stukje getuigt van talent, maar het staat niet hooger dan het gemiddelde der genrestukjes die omstreeks 1650 in Haarlem werden gemaakt. Veel beter, soms zelfs zeer bijzonder, zijn Claes' landschappen, waarin hij zich een zeer knap kunstenaar uit den Ruisdaelkring toont[529]. Voluit gemerkt is zijn Dorpsstraat, in het



Afb. 229. Claes Hals. Gezicht op Haarlem. In particulier Bezit.

Museum te Oxford. Wij beelden hierbij (afb. 229) zijn meesterstuk af, een bijzonder mooi gezicht op Haarlem. Het kijkje in de Groote Houtstraat (Frans Hals Museum), hoewel een wankel stuk werk, is toch wel hoogstwaarschijnlijk van Claes' hand[530].

Tot de onmiddellijke omgeving van Frans Hals mogen wij ten slotte nog rekenen diens schoonzoon P i e t e r R o e s t r a t e n (± 1630-1698), vooral bekend als schilder van stillevens met pronkgerei (vgl. hoofdstuk IX), doch van wien wij ook enkele genrestukken bezitten, o.a. een belangrijk doek in

het Bredius-Museum en een in het Frans Hals Museum. Hierin manifesteert deze schilder zich evenwel niet als navolger van zijn schoonvader doch veeleer als iemand, die naar Terborch en Jan Steen gekeken heeft. Zijn werk getuigt van een meer dan middelmatig talent en is mooi en warm van toon en kleur[531)].

Onze beschouwingen over de genreschilders rond Frans Hals hebben ons reeds buiten de periode van opkomst geleid naar die van den bloei onzer kunst: zoowel de werken van Molenaer als die van Leyster vallen voor een goed deel in den bloeitijd. Evenwel, als deze aanbreekt, hebben deze meesters hun eigenlijke functie reeds vervuld: noch Judith, noch Jan Miense droegen na '40 iets bij tot den groei onzer genrekunst.

Wij zouden dus hier ons betoog kunnen afsluiten en Adriaen van Ostade en diens kring kunnen bewaren voor het tweede deel van dit boek. Even logisch als dit zou wezen, even onevenwichtig zou het onderhavige hoofdstuk er door worden. Immers Hals' kring is onvolledig zonder de Ostade's en wie er bij behooren. Slechts Jan Steen kan men hier uitschakelen omdat deze een op zichzelf staande geniale figuur is, die een zeer bijzonderen, niet specifiek Haarlemschen kant van het genrestuk vertegenwoordigt.

Alvorens tot Adriaen van Ostade over te gaan, willen wij een zeer kort overzicht geven van den toestand, waarin de genre-schilderkunst zich omstreeks 1630 à '35 hier te lande bevond[532)].

Allereerst dan bloeide het ‘gheselschapje’, d.w.z. het genrestuk met cavaliers, verjongd door Hals' kunst en door de boek-illustratie. Het werd buiten Haarlem ook in Amsterdam, Leiden, Delft en enkele andere Hollandsche steden geschilderd. Daarnaast werd het Molenaersche boerengenre vooral in Haarlem en Amsterdam beoefend, nadat het de geïmporteerde Vlaamsche boerenschildering, waarmede men hier lang genoegen had moeten nemen, had verdrongen.

Intusschen was de figurale stoffeering der landschappen, waarvan Avercamp en Adriaen van de Venne de pioniers waren, door de jongeren tot een zuiver picturaal figuurlandschap gemaakt: bij Salomon Ruysdael, Jan van Goyen en hun tallooze volgelingen is het figuur in toon, kleur en omtrek met het landschap versmolten; beide vullen elkaar aan en zijn elkander tot een onmisbaren steun.

Naast deze takken van figuurschilderkunst staat het grootfigurig genre der Utrechtsche en Haarlemsche academisten[533)], dat van omstreeks 1620 tot '35 niet nalaat, ook buiten de kringen der italianiseerenden indruk op de jongeren te maken, vooral door de kaarslicht-effecten. Men kijkt naar Honthorst en bovendien naar Hendrick Bloemaert. Diens ‘Eiervrouwtje’ (afb. 74)

en ‘De Winter’, beide in het Rijksmuseum, zijn van 1632 en '31. Als onderwerp: levensgroote genrefiguren ten halven lijve, schijnen zij in Haarlem en Leiden op de jongeren veel indruk te hebben gemaakt. Niet om de techniek evenwel[534)].

Een bijzondere plaats neemt het Leidsche genrestuk in. Dit ontstaat ± 1628-'30 in en rondom het atelier van Rembrandt, deels uit Rembrandt's voorstellingen van geleerden, profeten, kluizenaars en geldwisselaars, deels uit de prentkunst (b.v. van Vliet), deels ook uit het Leidsch stilleven. Het wordt door Rembrandt's leerling Gerrit Dou tot een afzonderlijke soort gemaakt: voorstellingen binnenshuis van het dagelijksch leven der kleine burgerij met weinig figuren en weinig actie, bij voorkeur gecombineerd met afbeeldingen van voorwerpen[535)].

Het Haarlemsche en het Leidsche genrestuk ontleenen omstreeks 1635, tezamen met hun uitloopers in andere steden, hun motieven aan een goed deel der Hollandsche samenleving: het dagelijksch leven van alle kringen wordt afgebeeld in tal van bezigheden, zoowel binnen- als buitenshuis, zoowel bij dag als bij avond (Judith Leyster, Rembrandt, Dou). Opmerkelijk is, dat het afbeelden van den landarbeid (ploegen, zaaien, poten, rooien, snoeien), dat nog in het begin der 17e eeuw in kalender- en jaargetijden-prenten zeer in zwang was, niet blijkt te zijn doorgedrongen tot de genre-kunst. De uitbeelding van beroepen en ambachten blijft vrijwel tot de losse prentseries en de boek-illustratie beperkt. Een uitzondering vormen de dokter, de kiezentrekker, de schoenlapper, de winkelier, de hoefsmid en enkele weinige andere beroepen en ambachten. Bijzondere gebeurtenissen, behalve huwelijksfeesten, komen nog weinig voor: de Mei-koningin, Drie Koningen, St. Nicolaas-avond en dergelijke vindt men eerst later, bij Jan Steen en zijn kring.

In het algemeen is de toon der Hollandsche niet-academische genrestukken omstreeks 1630 à '35 nog vrij koel, ondanks de soms opgewekte kleurigheid en de vaak reeds schilderachtige lichtwerking. Het stadium van het warme, zonnige licht, waarin Rembrandt zijn Familie van den Timmerman (1640, Louvre) dompelt en waarin Maes' Spinsters of Vermeer's en de Hooch's gestalten zich vertoonen, is nog niet aangebroken. De figuurgrootte varieert van de kleine bij van Goyen en de iets grootere bij Molenaer tot de halflevensgroote bij Judith Leyster; de figuren van ongeveer 25 cM. zijn in de meerderheid.

De stemming is doorgaans gemoedelijk en opgewekt: een maaltijd, een drinkpartij, een soldatenwachtkamer of een gesprek tusschen buurvrouwen; een winkel, een schoenlapper, een rooker, een fluitspeler of cellist, een geleerde of een kunstenaar aan het werk. Wat roeziger zijn de boerenvecht-

partijen, de plunderingen, de erfenis-kwesties, of de bordeeltjes waar een jongeling wordt beroofd.

Het schilderachtig doel wint in deze jaren met den dag terrein en daarom wordt het uitdrukken van levendige actie voor deze kunstenaars steeds meer bijzaak. Het schijnt wel alsof de leus van menigeen onder hen was: ‘hoe rustiger het verhaal, hoe minder het de aandacht afleidt van het schilderachtige’. De werkelijkheid blijft de grondslag en wordt om dezelfde reden slechts in picturalen zin verfraaid. M.a.w. gestalten noch trekken worden mooier of lieftalliger gemaakt dan zij zijn. De leelijkste straathond is welkom, mits hij schilderachtig zij. Vooral het koloriet, de toon en het licht moeten beantwoorden aan de verbeelding van den kunstenaar, wil deze vrede hebben met zijn werk.

De voorafgaande opmerkingen meenden wij te moeten maken om de kunst van A d r i a e n v a n O s t a d e (Haarlem 1610-1685) beter in haar tijd te kunnen plaatsen[536)].

Adriaen van Ostade en Jan Steen zijn de meest populaire schilders van het opgewekte boeren- en burgerleven uit onzen grooten tijd. En terecht. Want hun werk spreekt tot talloozen een zeer duidelijke, veelal eenvoudige taal, ook tot hen die alleen maar kijken naar hetgeen wordt voorgesteld en die u precies kunnen navertellen wat er op zulk een schilderij gebeurt en hoe natuurlijk dat alles is weergegeven.

Terwijl de 16 jaar jongere Jan Steen het leven weergeeft met temperament, humor en scherpe individualiseering der figuren die vaak tot lachen dwingen, is Ostade's wijze van uitbeelden in zijn besten tijd rustig, genoegelijk en meer algemeen typeerend en verhalend dan tot het individueele en innerlijke dóórdringend. Hij kent nauwelijks humor en is op zijn best oolijk, een enkele maal snaaksch. Zijn schilderijen, teekeningen en etsen zijn bovenal kijkstukjes uit het boerenleven buiten het boerenbedrijf.

Ostade (afb. 14), hoewel Haarlemmer van geboorte, was van Brabantsche afkomst. Zijn vader kwam uit Ostade bij Eindhoven en was wever in Haarlem, waar hij een meisje uit Woensel had getrouwd. Uit deze Brabantsche ouders werd Adriaen te Haarlem geboren in 1610. Hij trad er in 1638 in het huwelijk. Zijn vrouw stierf in 1642. Vijftien jaar later hertrouwde hij met een rijke Amsterdamsche jongedochter, waardoor hij in goeden doen geraakte, terwijl zijn zeer gezochte kunst hem bovendien aardig wat opbracht. Het schijnt, dat hij in 1672, uit vrees dat de Franschen Haarlem zouden bereiken, naar Amsterdam den wijk heeft genomen en het heet, dat daar toen de reeksen gekleurde teekeningen ontstonden, die nog heden zoo gezocht zijn en waarvan er eenige door Ploos van Aemstel in bekende

kleurendrukken zijn gereproduceerd. Dit uitstapje uitgezonderd, was Ostade's woonplaats steeds Haarlem, hoewel hij, vooral na zijn tweede huwelijk, herhaaldelijk Amsterdam zal hebben bezocht, waar hij Rembrandt's werk kan hebben leeren kennen, dat niet naliet invloed op het zijne te oefenen.

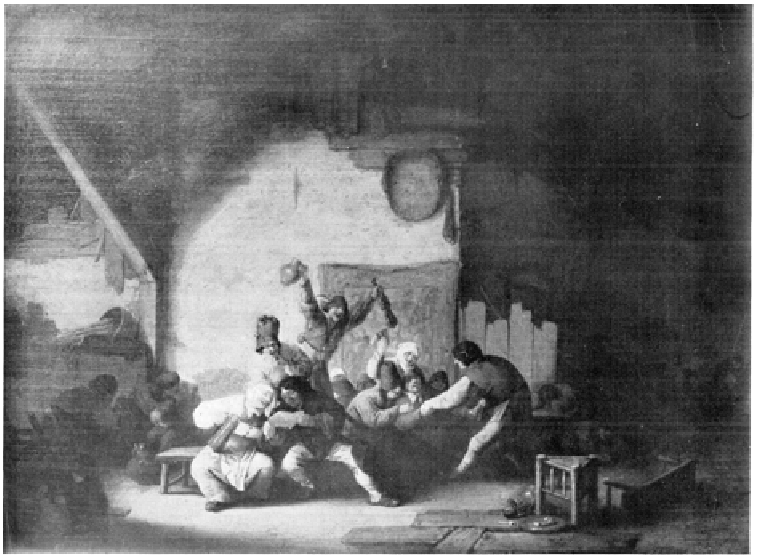
Algemeen geldt Ostade als een leerling van Frans Hals. Al heeft zijn werk niets hoegenaamd gemeen met dat van dezen spontanen impressionist, toch behoort hij

Afb. 230. Adr. van Ostade. Dansende Boeren. Teekening. Teyler's Museum.

klaarblijkelijk tot diens milieu, hetgeen vooral duidelijk wordt bij vergelijking van zijn vroege werk met dat van Adriaen Brouwer. Het kan bijna niet anders of hij moet gelijktijdig met dezen omstreeks 1627 in Hals' atelier hebben gewerkt. Dit neemt men dan ook algemeen aan.

Adriaen van Ostade schildert in zijn eersten tijd gaarne roezige tafreelen van drinkende, vechtende of wild dansende boeren, in schamele hutten met hoog rieten dak en leemen vloer en in een eigenaardig licht, dat ergens door een deur of spleet binnenvalt. Het zijn naar het Hollandsch milieu verplaatste Brouwersche motieven, soms op Vlaamsche wijs tot series van ‘Vijf Zinnen’ gegroepeerd in een reeks van vijf paneelen. Evenwel, de figuurgroepen zijn gelijk verwarde kluwens, en de typen en grimassen zijn niet die van misdadigers en verschoppelingen, maar die van een domme, zinnelijke, rauwe landelijke bevolking, levend in de armelijke krotten van na den Spaanschen tijd. Het zou ons niet verwonderen, wanneer eens bleek, dat het Brabantsche boeren zijn.

Hier openbaart zich de invloed van Brouwer (vgl. afb. 215 en 216). Maar het boeren-type en het gecompliceerde zijn trekken van Ostade-zelf en hierin ziet men hem dus reeds streven naar eigen uitdrukkingsvormen. Vooral in zijn teekeningen heeft hij hiermee prachtige resultaten bereikt (afb. 230). Zij gaan, gelijk al wat Ostade maakt, terug op het observeeren der werkelijkheid, maar zijn, ondanks hun schijnbare verwardheid, met veel overleg gecomponeerd, teneinde de bewegelijkheid, de dieptewerking en de handeling

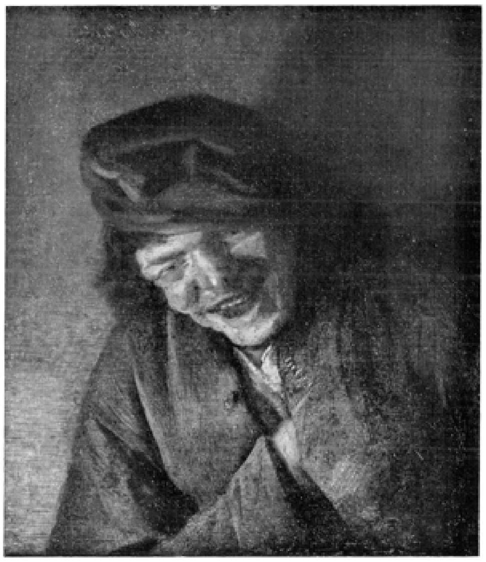


Afb. 231. Adr. van Ostade ± 1633. Boerenfeest. Mauritshuis.

te accentueeren. De schilderijen uit dezen vroegen tijd, van 1631 (Louvre) tot even na 1640, verbeelden gelijk gezegd, voor het meerendeel ruwe tooneelen, en slechts weinige malen schilderde hij in die jaren een school, een liereman of orgeldraaier of een vreedzaam gesprek onder boeren[537)]. De toon van dit vroege werk is doorgaans koel, de kleur onverschillig: bleek blauw, lichtgrijs, paars, roze en diverse bruinen. Het Rijksmuseum en het Mauritshuis (afb. 231) bezitten typische stalen van dit soort werk, waaruit zeer duidelijk de beloften blijken voor de toekomst.

Evenwel, Ostade vond in deze manier van schilderen geen bevrediging,

al was zijn kunst nóg zoo populair, gelijk blijkt uit de tallooze copieën en de vele navolgers, waarvan Victorinus en Cornelis Beelt de voornaamste zijn[538]. De meester zelf zocht alras naar warmer toon en rustiger uitbeelding. Zoo zien wij hem dan kort na 1640 komen tot een diep, goudbruin lichtdonker, dat meer dan eens aan dat van Rembrandt doet denken. Ook de toets wordt breeder. Ostade gaat tegelijkertijd losjes groepeeren instede van compact; zijn verhaaltrant wordt duidelijker, het gebaar der figuren rustiger,



Afb. 232. Adr. van Ostade 1656. Lachende Boer. Rijksmuseum.

hun aantal kleiner of in kleine groepen verdeeld. Maar hij blijft zich alsnog interesseeren voor de karakters zijner individuen en de grimassen verdwijnen nog niet. De karakterkoppen, uit hernieuwde natuurstudie geboren, meestal interessant, vaak zelfs verrassend om de lichtwerking, zijn in deze periode talrijker dan tevoren (afb. 232). Ook nachtelijke tafreelen heeft Ostade in dezen tijd veel gemaakt, vooral het slachten van een varken bij kaarslicht en maneschijn.

Maar nóg had Ostade blijkbaar niet gevonden wat hij zocht: het gemoedelijke en genoegelijke. Eerst na 1650 ongeveer bereikt hij zijn doel. Men ziet dan kleurig gekleede kleine gestalten leven in een atmosfeer van goudbruinen schemer. In de interieurs heerscht een lichtdonker dat vaak verrukkelijk is. De individualiseering der figuren maakt plaats voor een algemeene typeering: de belangstelling van den schilder gaat niet meer naar het karakter der afgebeelden maar uitsluitend naar het uitbeelden van hetgeen elk hunner doet. Aldus wordt Ostade de verkwikkende verteller bij uitnemendheid. In deze werken beteekent hij voor onze zeventiende

eeuw hetgeen voor de romantiek der negentiende eeuw Ludwig Richter zou worden.

Alle menschen in Ostade's werk na 1650 zijn van hetzelfde slag. Zij lijken precies op elkaar in hun gedrongen bouw en hun leelijke gezichten. Ze hebben dezelfde plompe handen en voeten en het is als behoorden zij allen tot één groote familie. Zoo is het eveneens gesteld met de wereld, of liever het wereldje, waarin Ostade ons nu brengt. Telkens weer eendere interieurs van boerenwoningen of herbergen en dezelfde gestalten die uit een raam of over een onderdeur leunen, en telkens weer hoekjes vóór een herberg of gedeelten van een dorp met een grooten lindeboom of een prieel van wijnranken of hop, plekjes die men meent te herkennen en waarmee men allengs vertrouwd raakt.

Binnen deze atmosfeer van schilderachtige intimiteit spelen zich Ostade's boerentafreeltjes af. Vechtpartijen gelijk hij die in zijn jonge jaren schilderde, zijn het niet meer, op zéér weinige uitzonderingen na. Men praat en drinkt, kaart of speelt op 't verkeerbord; er wordt gekegeld en gesjoelbakt, of moeder en kind spelen met een pop terwijl vader toekijkt. Ostade's boeren wonen nu niet meer in schamele hutten met leemen vloeren, maar in hechter woningen met meer meubilair, behoorlijke ramen, flinke schouwen met een braadpan en spit; kortom, zijn volkje is niet meer het hongerige[539)] en vechtlustige uit Brabant, maar het zijn de Kennemer dorpelingen gelijk de Haarlemmers die kenden: weldoorvoede, opgewekte lieden uit den gezegenden tijd na den Munsterschen vrede.

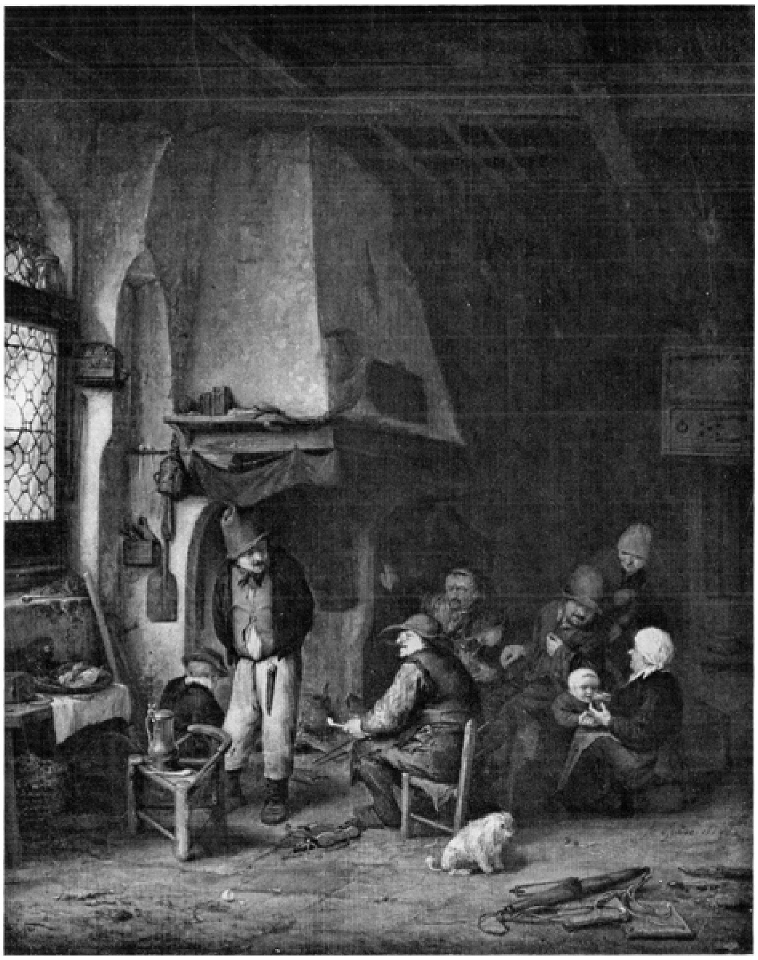
Men kan verschillende hypothesen opstellen over Ostade's opmerkelijke gedaanteverwisseling van den schilder van het roezige en wilde tot dien der geruchtlooze genoegelijkheid. De meeste kans op juistheid heeft o.i. deze, dat het dezen kunstenaar moeite heeft gekost, zichzelf te vinden. Weliswaar had hij van meet af aan een zuiver gevoel voor de waarde die een omtrek heeft voor het effect eener gestalte, benevens een juist besef van de beteekenis van zekere richtlijnen voor het bereiken der dieptewerking. Evenwel ontbrak hem in den beginne het vertrouwen in eigen kunnen op het punt van bewegingsmotieven. In zijn tweede periode is zijn vereering voor Rembrandt's lichtdonker te machtig dan dat hij recht begrijpt waar zijn eigen groote kracht ligt. Eerst wanneer hij het aandurft, kleurige figuren te combineeren met een op eigen natuurstudie berustend lichtdonker, breekt voor hem de tijd aan van het zelfstandig meesterschap uit overtuiging. Zijn meest evenwichtige en tevens door hun delicatesse verrukkelijkste schilderijen zijn uit den tijd van ongeveer 1650 tot 1670. Hierin treft, naast een tot bijzondere hoogte opgevoerde schilderachtigheid met een fijn, droomerig lichtdonker en een zeer wel overwogen groepeering, de duidelijkheid van het gebeuren:

kleine groepen in eenvoudige actie, omgeven door het voor hen onontbeerlijk huisraad. Doch geen stofuitdrukking (men vergelijke een voorwerp op een genrestukje van Ostade met eenzelfde soort voorwerp bij Jan Steen, Terborch of Metsu), geen karakteruitbeelding. Echter tallooze schilderachtige effecten van houdingen en standen. Zijn menschjes zijn genoegelijk en de schilder vertelt ons kleine bijzonderheden uit hun vrij onbewogen leven. Hij is hier de schilder van de tevredenheid en het behagelijk geluk, zonder sentimentaliteit en zonder moreele strekking. Hij is noch een Poot, noch een Rotgans: hij doet niets dan vertellen. Het is hoogstzelden een verdriet, een teleurstelling of een of ander spannend moment, maar het is ‘de liereman’, ‘de dokter’ (afb. 237), ‘het zoute scholletje’ en zoo meer.

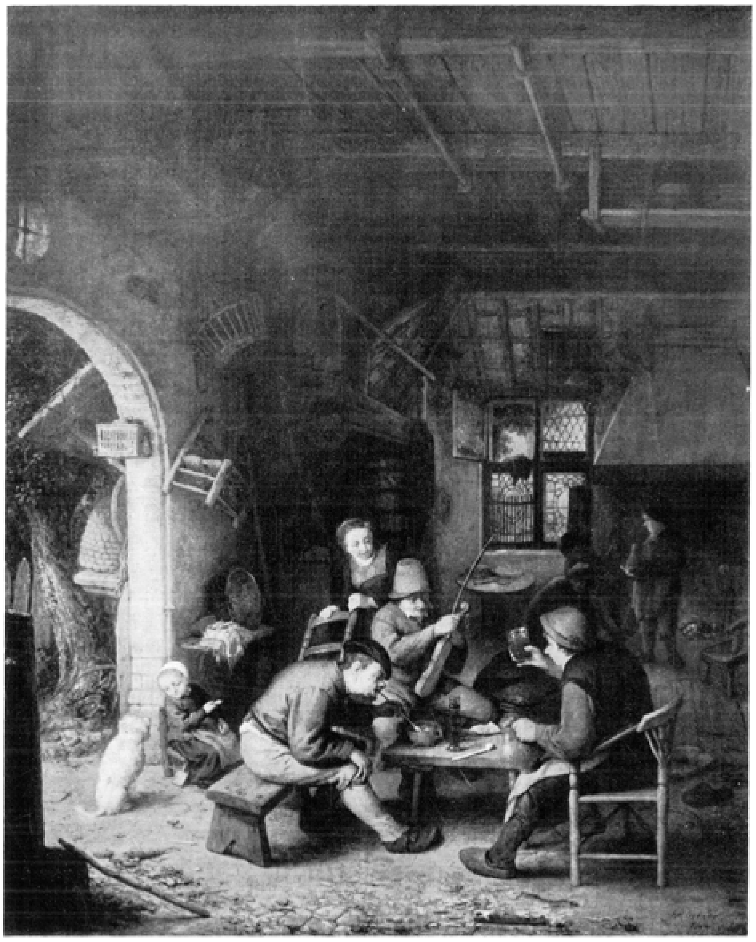
Bijna nooit meer vertolkt Ostade in dezen tijd een emotie. Zijn vechtpartijtjes zijn verre van ernstig gemeend, en slechts in de verontwaardigde moeder en den bedremmelden vader in het huisgezin Questiers, bij de ontvangst van een huwelijksaanzoek voor de dikke dochter, schept hij een situatie, Jan Steen waardig. Behalve dit prachtig geschilderd meesterwerk (Museum Bredius) kennen wij uit zijn bloeitijd slechts zéér enkele iet of wat gedramatiseerde schilderijtjes. Zoo b.v. een allercharmantst stukje in het Petit Palais te Parijs (collectie Dutuit), waar een leelijk vrouwtje in haar eentje zit te glunderen over een minnebrief, dien zij in de hand houdt.

Behalve de reeds genoemde onderwerpen maakte Ostade ook enkele stillevens, bijbelsche voorstellingen, portretten en gestalten-op-zichzelf: een kluizenaar, een boer, een rooker, een bakker, een vischvrouw, schilder (afb. 15), dokter of rechtsgeleerde. Vooral deze mannen van wetenschap wist hij, doorgaans in kleinformaat als halffiguur of kniestuk, midden in hun werk uit te beelden, à la Gerrit Dou omringd van boeken en bescheiden of instrumenten. Maar hoeveel levendiger geeft hij ze weer dan de Leidsche peuteraar! Soms komt zulk een gestalte prachtig uit tegen een ultramarijn blauw kamerschut.

Men kent van Ostade gedateerde werken van 1631 tot 1683, dus van zijn een en twintigste tot twee jaar vóór zijn dood. De ontwikkelingsgang van zijn kunst heeft dus voor ons geen geheimen[537)]. Hij was bijzonder productief en men moet zich hem voorstellen als een van die gestadig werkende kunstenaars, waarvan in ons inleidend hoofdstuk sprake was. Soms schilderde hij de figuren in andermans werk: kerkinterieurs van Saenredam (afb. 162) zijn door hem gestoffeerd, evenals vroeg werk van de landschapschilders Jac. Ruisdael, Jan Vermeer van Haarlem en C. Decker[540)]. Men kan zijn kunst hier te lande terdege leeren kennen in de musea en prentenkabinetten. Van zijn schilderijen bevinden er zich vele in het Rijksmuseum; dan



Afb. 233. Adr. van Ostade 1661. De Schaatsenrijders in de Herberg. Rijksmuseum.



Afb. 234. Adr. van Ostade 1662. Boerenherberg. Mauritshuis.

volgt het Mauritshuis en vervolgens het Museum Boymans. Ook het Frans Hals Museum bezit, sinds 1931, een werk van dezen Haarlemmer. Behalve de reeds door ons besproken tafreeltjes (afbb. 230-32) beelden wij nog af de ‘Schaatsenrijders’, uit het Rijksmuseum (afb. 233), een kabinetstukje uit 1661, dat ieders bewondering afdwingt om zijn prachtig lichtdonker en de ondanks tallooze details meesterlijk volgehouden eenheid. Men moet het maar eens vergelijken met een werk van Thomas Wijck, die zoo menig door details versnipperd

Afb. 235. Adr. van Ostade. De Vioolspeler. Ets.

alchimisten-interieur heeft geschilderd. Zulk een vergelijking doet ons deze en dergelijke meesterlijke prestaties van Ostade naar waarde schatten. Ook de Boerenherberg van 1662, in het Mauritshuis (afb. 234) is een juweeltje van fijnheid, lichtdonker en zeer beschaafden verhaaltrant.

Met zijn vertelseltjes had Ostade succes, hetgeen vermoedelijk de aanleiding werd tot den achteruitgang, die zich na omstreeks 1670 in zijn werk openbaart. In die jaren wordt allengs de zorg voor het lichtdonker minder: de schemer verdwijnt, omdat de personen en voorwerpen tot in de uithoeken duidelijk moeten zijn. De penseelbehandeling wordt gladder, van kleurigheid geraakt hij tot bontheid, de groepen worden talrijker en de details dringen zich al te veel op. ‘Details zijn als notemuskaat’, zei William Hunt: zoodra 't even te veel is staat het tegen. Het late werk van Ostade is een der vele bewijzen voor de waarheid van dit gezegde. Allengs gaat de harmonie te loor, al blijft het werk nòg zoo knap. Reeds ‘de Rustende Reizigers’ (1671, Rijksmuseum) en de Vioolspeler (1672, Mauritshuis) zijn eeniger-

mate overrijp en vertoonen aldus de allereerste teekenen van deze kwaliteitsvermindering in Ostade's werk.

Het is wel zeer merkwaardig, dat Ostade de etskunst heeft beoefend. In Hals' milieu toch was dit een zeldzaamheid. Uit de dateering van zijn etswerk, 1647-'79, blijkt, dat hij er mee begonnen is nadat het etsen door Rembrandt's initiatief meer algemeen in zwang was geraakt. Ostade's geetste oeuvre - Jan Sysmus

Afb. 236. Adr. van Ostade 1662. De Schoolmeester. Parijs.

spreekt van ‘printen van snakerijen’ - bestaat uit vijftig prentjes, waarin evenwel geenerlei invloed van Rembrandt's techniek blijkt. Gemakkelijker dan uit Ostade's schilderijen leert men hier zijn lineaire gevoeligheid kennen. Ook blijkt uit zijn etsen de soms angstvallige en niet steeds gemakkelijke wijze waarop hij het effect der omtrekken en dat van den stand der figuren verkreeg (afb. 235).

De populariteit van Ostade's tafreelen is reeds tijdens zijn leven bijzonder groot geweest. Hij is dan ook wel zéér met zijn tijd meegegaan. Een stuwende kracht was hij in het eerst niet, maar voor de tweede helft der zeventiende eeuw is hij dit zeer stellig. In de eerste plaats oefende hij ontegenzeggelijk invloed op de ontwikkeling van Jan Steen, wiens vroege werk blijk geeft van groote bewondering voor Ostade's onderwerpen en groepeering.

Bovenal echter was Ostade voor alle volgende geslachten van boerenschilders, ook buitenlandsche, de bron waaruit zij het liefst putten.

Adriaen van Ostade was nog groot, toen ten onzent het verval begon, en

tot veel van het goede wat in dien tijd nog bereikt is, gaf hij den stoot. Zonder zijn voorbeeld zou de teeken- en prentkunst na 1660 ten onzent er in menig opzicht anders hebben uitgezien. Ook de Fransche 18e eeuwsche teekenaars en prentkunstenaars hebben veel aan hem te danken.

Ostade's schilderijen hebben reeds vroeg hun weg naar het buitenland gevonden. Fransche graveurs maakten er prenten naar, waarvoor aardige titels werden bedacht:

Afb. 237. Adr. van Ostade. De Dokter. Berlijn.

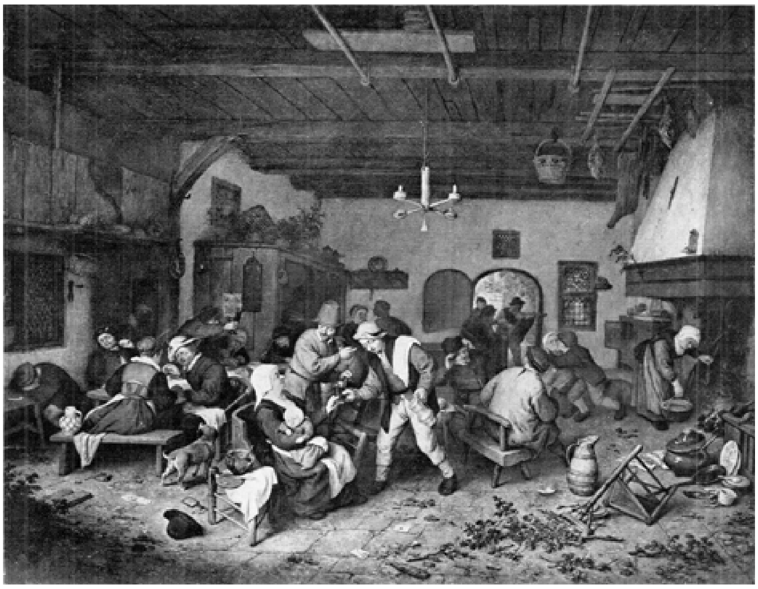
'les bons voisins', 'le plaisir interrompu', 'le paysan sans souci', 'l'homme content'. Een groot deel van zijn schilderijen zijn nog heden het sieraad van buitenlandsche collecties. Wij denken hierbij vooral aan meesterwerken van zijn hand in Cassel (afb. 238), Dresden (afb. 239) en München, in het Louvre (afb. 236), de Wallace Collection en Buckingham Palace te Londen.

Ostade's etsen zijn herhaaldelijk gecopieerd en ontelbaar zijn de geschilderde copieën naar zijn schilderijen en etsen.

Onder de persoonlijke leiding van Adriaen van Ostade zijn verscheiden bekende schilders gevormd, o.a. Cornelis Dusart, Bartholomeus Molenaer (broer van Jan Miense, werkzaam ± 1640), Cornelis Bega, Michiel van Musscher, (die evenwel geenerlei blijvenden invloed van zijn leermeester onderging), Jan Steen en Adriaen's broeder Isaack van Ostade.

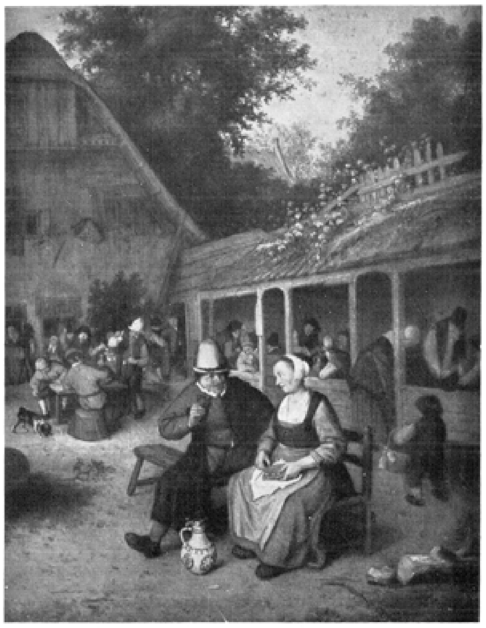
Cornelis Dusart[541)], van Vlaamsche afkomst (Haarlem 1660-1704) is als kunstenaar ondenkbaar zonder Ostade. Hij sluit zich geheel bij het werk uit diens laten tijd aan maar is, bij Ostade vergeleken, vroolijk en

Afb. 238. Adr. van Ostade 1676. Boerengezelschap in een Prieel. Cassel.



Afb. 239. Adr. van Ostade 1679. Boerenherberg. Dresden.

uitgelaten. Zijn typen zijn meer gevariëerd, leelijker en vaak karikatuurachtig, en zijn stijl is slapper, het koloriet en de toon minder verzorgd. Dusart's late schilderijen vooral zijn teekenend voor den vervaltijd onzer kunst. Zijn beste werk (b.v. het interieur in het Mauritshuis) is nauwelijks van een laten Ostade te onderscheiden, maar meestal toont hij zich maar àl te zeer de mindere van zijn leermeester. Ondanks zijn anders geaarde typen blijft Dusart als schilder eer



Afb. 240. Cornelis Dusart. Herbergtuin. Rijksmuseum.

een satelliet dan iemand van eigen initiatief. Daarentegen was hij als prentkunstenaar een opmerkelijke figuur. Zijn zwartekunst-prenten zijn van zeer bijzonderen aard en hij blijkt een meester in die toen geheel nieuwe techniek. De teekeningen van Dusart, waaronder zeer geestige, zijn niet zonder belang. Zij toonen, gelijk geheel zijn oeuvre, hoe gemakkelijk en lustig de epigonen van onze groote meesters de teekenstift hanteerden zonder evenwel eenigen aandrang te gevoelen tot het scheppen van nieuwe vormen.

Dusart, die veel met Adriaen van Ostade samenwerkte, erfde diens nalatenschap en voltooide diens werk voorzoover dit nog moest worden ‘opgemaeckt’. Een en ander werd eenige jaren na Dusart's dood met diens schilderijen verkocht[542)].

Schilderijen van Dusart vindt men in tal van musea, hier te lande o.a. in het Rijksmuseum (afb. 240), het Mauritshuis en het Frans Hals Museum, terwijl onze prentenkabinetten grappige teekeningen en fraaie prenten van hem bezitten.

C o r n e l i s P i e t e r s z . B e g a (Haarlem 1620-1664), die gehuwd was met een dochter van Cornelis Cornelisz. van Haerlem, was de zoon van een beeldsnijder. Hij schijnt in Italië te zijn geweest en kreeg vermoedelijk door hetgeen hij bij zijn vader zag den plastischen kijk op de dingen, waardoor zijn werk zich veelal kenmerkt. Door zijn nabije kennismaking met de Italiaansche kunst bleef er iets academisch in zijn figuren bewaard, waarvan vooral getuigen de

Afb. 241. Corn. Bega 1669. Binnenhuis. Rijksmuseum.

prachtige, zuivere teekeningen van alleenstaande gestalten in roodaard of in zwart en wit krijt, die men o.a. in Teyler's Museum kan bewonderen en in het Amsterdamsch en Leidsch P r e n t e n k a b i n e t[543)]. Ook in zijn talrijke etsen doet hij zich kennen als een habiel teekenaar. Een echte 'schilder' was deze b e e l d h o u w e r s z o o n niet, d.w.z. hij kon den picturalen kant van zijn gegevens niet zóó diep doorgronden als onze groote meesters, en daarom staan zijn schilderijen, hoewel zij verre van minderwaardig zijn, toch niet op het hooge plan van Adriaen van Ostade's meesterwerken. Bega was slechts tien jaar jonger dan deze en was zijn leerling. Nadat hij met Vincent van der Vinne en anderen in het buitenland had gereisd, trad hij in 1654 in het Haarlemsch schildersgild. Hij werd er weldra een der meest gezochte meesters. In de boeren- en herbergtafreelen, die hij in aansluiting aan die van zijn leermeester maakte, wijkt hij van dezen af doordien de ruwe en gemeene typen hem meer bekoren dan de gemoedelijke en doordien hij de voorkeur geeft

aan scherper karakteristiek (afb. 241). Daarentegen zijn de bewegingen loom en de lach vaak gedwongen. Zijn kerels hebben soms iets schuws. Hij is minder kleurig dan Ostade; in zijn beste vroege werk komen zeer fijne warme grijzen voor, maar later zijn herhaaldelijk het staalblauw en grijs te koud en de kleuren van gezichten en handen al te zeer bij oranje af. Enkele malen heeft Bega tafreeltjes uit de rijke koopmanskringen geschilderd in den geest van Ochtervelt en Van Musscher.

Afb. 242. Isaac van Ostade. Op het IJs. Dresden.

Tot de meesters, wier werk aan dat van Adriaen van Ostade[544)] herinnert, kan men rekenen Johannes van Oudenrogge (Leiden 1622-Haarlem 1653[545)] en Jan Decker (data onbekend[546)], beiden vooral bekend door hun zeer schilderachtige interieurs van weverswerkplaatsen (o.a. in het Rijksmuseum); Thomas Wijck (Beverwijk 1616(?)-Haarlem 1677), wiens vaak ál te donkere boeren- of alchimisten-interieurs duidelijk verraden, hoe hij naar Ostade heeft gekeken[547)]; Egbert van der Poel (Delft 1621-

Rotterdam 1664), die in Ostade's trant boerenschuurtjes met veel potten en pannen en een enkel figuur schilderde[548)]; Hendrick Potuyl (data onbekend), van wien zich een 1639 gedateerd schuurtje in 't Museum te Brussel bevindt, en eindelijk den Dordtenaar Benjamin Cuyp (1612-1652[549)]), die soms zeer schilderachtige boerendeelen en tafreelen vóór boerderijen heeft gemaakt, vol geestig gegroepeerde figuurtjes, uitermate vlot op de hem eigen impressionistische wijze, in mooien bruinen, mat-gelen en grijzen toon maar zonder eenige diepere karakteristiek van het gegeven of de personen.

Wij hebben tot nu toe opzettelijk nagelaten, te spreken over Adriaen's vroeg gestorven jongeren broeder Isaac van Ostade (Haarlem 1621-'49), omdat deze ondanks zijn samenhang met Adriaen, wiens leerling hij was, een op zichzelf staande zeer bijzondere kunstenaarsfiguur is[550)]. Isaac behoort inderdaad tot onze allerbeste schilders en laat Dusart, Bega en al de andere leerlingen en navolgers van Adriaen verre achter zich. Al heeft hij voorzoover men kan nagaan niet meer dan tien jaren geschilderd (zijn vroegst gedateerde schilderij is van 1639 en hij trad eerst in 1643 als meester in het Haarlemsch Lucasgild), zoo behooren toch zijn beste werken tot de grootste meesterstukken onzer schilderkunst en moet men het dus betreuren, dat hij, evenals Potter (1625-'54), heeft moeten sterven juist toen hij op de hoogte stond van zijn kunnen.

Isaac van Ostade begon met boerendeeltjes in de manier van zijn tien jaar ouderen broeder Adriaen. Zij geven dezelfde soort van interieurs, met even schamele maar minder ruwe en minder actieve klanten als bewoners. De toon van deze schilderijen is meestal, in afwijking van dergelijk werk van Adriaen, warm bruin; het licht is vaak geelachtig. Maar soms lijken deze schuurtjes, deelen en stallen ook in den toon veel op die van Adriaen en worden er dan mee verward.

Na 1642 nam hij dusdanig in de kunst toe (gelijk men dat toen noemde), dat hij niet verkoos, te blijven werken voor het weinige geld dat men hem voor zijn werk plagt te geven. Nog in 1642 had hij zich bij contract verplicht, dertien schilderijen te maken voor 27 gulden, maar in 1643 maakte het gildebestuur uit, dat hij er negen zou schilderen voor 56 gulden. Hij kreeg dan dus ruim 6 gulden per stuk, terwijl bedongen was ruim 2 gulden[551)].

Uit dit geschil - het eenige détail dat omtrent 's meesters werkzaamheid bekend is - blijkt dat zijn werk in den beginne slecht betaald werd, doch allengs gezocht begon te worden. Hij ging toen een eigen kant ontwikkelen door zich meer en meer toe te leggen op het schilderen van figuren in landschap-omgeving. In het eerst sluit hij zich nog nauw aan bij Adriaen's tafreelen vóór de herberg of vóór de boerderij, en er zijn voorstellingen

Afb. 243. Isaac van Ostade 1646. Rust bij de Herberg. Mauritshuis.

van varkensdrijvers zoowel als van geslachte varkens, die beurtelings aan Adriaen en aan Isaac worden toegeschreven. Totdat, het eerst op zijn 21ste jaar, in 1642, doch weldra in grooter aantal en tenslotte bijna uitsluitend, twee soorten van onderwerpen ontstaan, waarin Isaac geheel eigene, van Adriaen onafhankelijke opvattingen aan den dag legt en waarin hij de onbetwiste groote meester is. Wij bedoelen zijn pleisterplaatsen en zijn ijstafreelen (afbb. 242 tot 244). Waar bij Adriaen het landschap steeds achtergrond bleef en als 't ware het tooneel, waar de tafreelen zich afspeelden, is in Isaac's werk de buiten-atmosfeer, het buitenlicht, de landschappelijke dieptewerking en de frissche sappigheid een integreerende, ja vaak de overheerschende factor. Hij heeft hierin meer te danken aan Molyn dan aan zijn broer Adriaen. Hij heeft ook van Goyen's werk goed doorvoeld en aldus begrepen, dat er een weg moest zijn om figuur en landschap in harmonie met elkaar te brengen op een wijze, die Adriaen van Ostade niet kende. Zoodoende tracht Isaac dan, en meestal met succes, het essentieele van het landschap, licht en atmosfeer, in zijn buiten-tafreelen te doen heerschen boven het figurale element. Zijn koloriet is lichtend: prachtig zilvergrijs, doorschijnend bruin, sappig schaduwrijk groen. Alles is even frisch geschilderd, met grooter gemak dan zijn broer en met steeds nieuwe verrassende varianten binnen de beide genoemde onderwerpen. De verhouding der figuurgrootte en van het aantal der gestalten tot de overige deelen der schilderij getuigt van grooten smaak en hun verdeeling is, evenals hun doen en laten, in de meest perfecte harmonie met het overige. De figuren op zichzelf zijn doorgaans raak getypeerd, hun kleeding is niet bont, maar harmonieert met het zilver en bruin van het geheel. Een schimmel is vaak het hoogste wit, waartegen al het overige is afgestemd. Dit motief kan hij van zijn twee jaar ouderen stadgenoot Wouwermans hebben afgekeken, of deze van hem.

Isaac's pleisterplaatsen verbeelden doorgaans een of meer karren of wagens, met paarden bespannen, die vóór een herberg halt houden. Mensch en dier rusten uit en laven zich; er verzamelt zich van alle kanten allerhande slag van lieden: boeren, burgers, deftige jongelui te paard, bedelaars, kinderen. Er zijn honden, varkens en kippen, en velerhande rommel als bijwerk.

De wintertafreelen geven het opgewekt vertier op en langs het ijs: sleden met en zonder paarden, kinders op priksleetjes, schaatsenrijders en zoo meer, alles doorgaans zeer fijn en beschaafd in den toon en nooit somber, doch integendeel opwekkend en verfrisschend.

Men vindt Isaac's werk overal verspreid. Het vroege is, vermoedelijk doordien hij toen àl te veel volgens contract moest schilderen, nogal ongelijk. Het latere werk is niet zóó verschillend van kwaliteit, al zijn er ook bij de pleisterplaatsen en winterlandschapjes hier en daar, die, ondanks hun schil-

Afb. 244. Isaac van Ostade. Winter. München.

derachtigen opzet, niet voldragen zijn[552]. Evenwel, er blijven nog genoeg eersterangs stukken van dezen nijveren werker over om hem naar waarde te kunnen schatten als een onzer allergrootsten. Wij hebben het geluk, in het Wintertje in het Rijksmuseum (vroeger in de collectie Six) en in de groote Rust bij de Herberg van 1646, in het Mauritshuis (afb. 243) een tweetal van zijn allerbeste schilderijen te bezitten, die ons de gevoeligheid van Isaac doen kennen, zijn groote gave om het ‘buiten’ weer te geven en om de figuren daarin te laten opgaan zonder hen hun pittigheid te doen verliezen. Tezamen met Philips Wouwermans, wiens schilderijen uit dezen tijd in hun zilveren toon tegen bruin aan Isaac doen denken, heeft hij het motief der ‘pleisterplaatsen’, dat in onze schilderkunst voordien nog vrij eenvoudig werd behandeld, tot een belangrijk, vaak zeer gecompliceerd gegeven uitgewerkt. Wouwermans gaf het gedoe van den staanden, komenden en gaanden man kleuriger en zwieriger, maar zoowel hij als Isaac van Ostade moeten op dit punt de voorbeelden zijn geweest voor Potter (die in zijn perspectief Isaac's invloed onderging) en voor Wijnants' leerling Adriaen van de Velde. Beiden hebben er hun voordeel mee gedaan.

Dat Isaac's Wintertjes grooten invloed hebben gehad op het vroege werk van Jan Steen, is door Stechow op overtuigende wijze aangetoond[553].

Geëtst heeft Isaac niet en evenmin maakte hij uitgewerkte teekeningen, voor den verkoop bestemd, zooals Adriaen dit deed. Zijn luchtig gewasschen penschetsen evenwel, waaronder vooral de bijzonder stemmige figuurrijke wintergezichten uitmunten, behooren tot de meest genot gevende teekeningen onzer schilderschool[554].

De overlevering wil, dat zelfs de beroemde Haarlemsche paardenschilder Philips Wouwermans (1619-1668) tot de leerlingen van Frans Hals heeft behoord. Wat hiervan zij, zeer stellig behoorde deze geniale meester tot den kring van Hals' leerling Adriaen van Ostade en het kan wel niet anders of hij moet in Hals' atelier, zij het dan niet als leerling dan toch als bentgenoot en vriend, hebben verkeerd. Zoo zijn er meer kunstenaars, die, wilden wij strikt stelselmatig Hals' kring als geheel beschrijven, nog aan het eind van dit hoofdstuk zouden moeten worden behandeld. Dit zou evenwel het beeld der ontwikkeling van onze schilderkunst als geheel schaden omdat het merkbare leemten in de volgende hoofdstukken tengevolge zou hebben. Derhalve moge hier de schets van Hals' kring en invloed worden afgesloten, waarin wij hebben getracht aan te duiden, hoe vele jonge krachten van verschillenden aard zich rond dezen grooten Haarlemmer hebben verzameld. Slechts de stillevenschilders uit Hals' kring kwamen nog niet ter sprake. Zij vormen het begin van het volgend hoofdstuk.

Eindnoten:

472) Zie over al deze meesters hoofdstuk V. Voor de ontwikkelingstrappen, die aan de 17e eeuwsche Haarlemsche voorafgaan, zij verwezen naar de samenvatting bij R. Oldenbourg, Flämische Malerei des XVII Jahrhunderts, Berl. 1918, blz. 140 en 141.

190) Thieme-Becker in verbo. Voorts Mej. Dr. E. Valentiner, Karel van Mander als Maler. Strassburg 1930. Ook van Mander's teekeningen zijn voor de geschiedenis van het genrestuk belangrijk.

473) Zie voor van Mander Poensgen in Jahrbuch Berlijn, 1926, XVII, Heft II en III. Vgl. de prenten van Bolswert en C. van Breen naar Vinckboons en die van P. van der Borcht en Chr. de Passe naar M. de Vos.

474) Een copie naar het verloren schilderij bevindt zich in de verzameling Cook te Richmond. Afb. bij Valentiner blz. 24.
475) Vgl. Van de Venne, H. Pot, enz.
476) Een enkele maal schilderde Hals in later jaren een jongen met een doodshoofd in de hand.
477) Ook Poensgen, in Jahrbuch Berlijn XLVII Heft 2 und 3, S. 96, dateert dit stuk 1616-'17.
478) Vgl. 'das lustige Trio', copie naar een verloren schilderij van Hals in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn. Afb. bij Valentiner blz. 297. Men heeft dit stuk wel eens voor een Buytewech gehouden, m.i. ten onrechte. Voor groot-figuur van Hendrick Pot, 1633, vgl. afb. 86.
479) Hofstede de Groot, Beschr. u. Krit. Verzeichnis III 587.
480) Houbraken I 95, zegt: 'J. Wieland, die de meeste der zelve gekent heeft, getuigt, dat al de kinderen van F. Hals luchtig van geest, en beminnaars van Zang- en Speelkonst geweest hebben.'
481) National Gallery Londen en Louvre, Parijs.
482) Vgl. Poensgen, Beiträge zur Kunst des Willem Buytewech, Jahrbuch Berl. XLVII, Heft 2-3. S. 95-96.
483) Buytewech-literatuur: Thieme-Becker en vooral het daar geciteerde opstel van Prof. Goldschmidt. Voorts Martin in Oud Holland 1916, 197, die het eerst schilderijen van den meester aanwees; Zoege v. Manteuffel in 'Berliner Museen' Dec., 1920, L. Burchard in Kunstchronik v. 11 Febr. 1921; Dr. E. Wiersum in Oud Holland XL, 55; G. Poensgen in 'Berliner Museen' 1926, Heft 5. Voorts is zeer belangrijk het opstel van G. Poensgen in Jahrbuch Berlijn XLVII 1926, 87 vlgg. Voor den samenhang met de literatuur zie Dr. G. Knuttel Wzn. in Mededeelingen van den Dienst van Kunsten en Wetenschappen, Den Haag Dec. 1929, blz. 181 vlgg. Voor de etsen zie J.G. van Gelder in O.H. 1931, 49 vlgg.
484) Een andere verklaring van 'geestig' bij Knuttel t.a.p. blz. 184.
485) Hals' schilderij afb. 204 gebruikte hij voor een compositie, waarvan een copie bekend is. Vgl. Martin in O.H. 1925, 48.
486) Poensgen blz. 96.
487) Buitenpartij, Museum te Berlijn. Afb. bij Poensgen blz. 88.
488) Zie Martin, Oud Holland 1925, blz. 48 vlgg. en Poensgen t.a.p. blz. 94-95.
489) Dit schilderij had oorspronkelijk ongeveer het formaat van dat te Boedapest. Boven ontbreekt een stuk.
490) Een ervan is afgebeeld bij Poensgen blz. 91. De dateeringstheorie van Poensgen dunkt ons in elk opzicht aanvaardbaar.
491) Zie Prof. Six in Oud Holland 1926, 97. Diens interpretatie is wel wat àl te romantisch.
492) Poensgen t.a.p. en Amtliche Berichte der Berl. Mus. 1926.
493) Uitdrukking van Breero in de voorrede van zijn Geestelick Liedtboexken.
494) Zie over den zeer duidelijken samenhang tusschen de kunst van Breero en Buytewech en over hetgeen pleit voor een persoonlijke relatie tusschen beiden: Knuttel t.a.p. blz. 186; van Gelder t.a.p. blz. 49 en 57 vlgg.; J.Q. van Regteren Altena, Maandblad v. Beeldende Kunsten 1926, 181.
345) Vgl. de 'machtige Renaissance-invloeden, die terzelfder tijd den genialen dichter Brederoo gevangen houden' en 'die heerlijke passie hebben belet, zich direct krachtig en vrij uit te leven over heel het litterair gebied' (Prinsen, Handboek, blz. 271.). In de voorrede tot zijn Griane (gedrukt 1616) maakt Breero zijn excuses over zijn gewone taal alsmede over het veronachtzamen van het gebod van eenheid van plaats, tijd en handeling. Hij vraagt verschooning om zijn 'eenvoudicheyt en alleen Amstelredamsche Taal'. Vgl. A.G. van Hamel, Zeventiende-Eeuwsche Opvattingen en Theorieën over Literatuur, 1918, blz. 124.
495) Poensgen t.a.p. blz. 99.
496) Algemeen gold Dirck Hals vroeger als zoodanig. Eerst sinds 1916, toen men Buytewech's schilderijen leerde kennen, is diens beteekenis allengs gaan blijken.
497) Zie over Dirck Hals vooral Hofstede de Groot bij Thieme-Becker in verbo, waarin evenwel met den invloed van Buytewech's schilderijen geen rekening is gehouden omdat Hofstede de Groot van meening bleef, dat de schilderijen te Boedapest enz. het werk zijn van Dirck Hals. Vgl. voorts Oud Holland XLI, 60.
498) Vgl. de afbeeldingen bij Martin, Oud Holland 1916, 177 vlgg..
499) In moderner costuum. Het origineel ziet men op den Buytewech te Berlijn, vroeger in de verzameling Elkins. Zie de afbeeldingen in Oud Holland 1916 bij het opstel van Martin. Ook copieerde Dirck Hals in zijn Tuinfeest, dat het Louvre bezit, de figuren uit den Frans Hals te New York (afb. 204).
500) Oud Holland 1925, blz. 48 vlgg..
501) Vgl. hoofdst. V en verderop in het onderhavige hoofdstuk.
502) Dit is het standpunt, dat Hofstede de Groot inneemt: Beschr. und Krit. Verzeichnis III 144 onderaan, en bij Thieme-Becker in verbo Simon Kick.
502a) Zie Thieme-Becker en Revue de l'Art 1914 I, 15, vooral over de Codde's te Rijssel.

502b) Over Kick zie Bode en Bredius in Jahrb. Berl. X 102, Thieme-Becker in verbo en Künstler-Inventare III 788, VII 31. Zijn meesterwerk is uit de Verzameling Moltke in het Museum te Kopenhagen gekomen.

503) Palamedes maakte tevens enkele landschappen en stillevens. Te noemen zijn in dit verband nog Herman Doncker (voor 1620-na 1656. Zie Thieme-Becker) en Jacob Jansz. van Velsen (Künstler-Inventare III 875, met afbeelding).

504) Maskerades van Codde en Duyster in het Museum te Berlijn.

505) Schilderijen van 1637 bij de familie van Loon te Amsterdam (zie aant. 422). Vgl. bovendien de groote compositie 'de Friesche familie', van 1636, eertijds bij Baron Léon Janssen te Brussel en afgebeeld in Martin's catalogus dezer verzameling, Brussel, van Oest, 1923.

506) Künstler-Inventare III 875 en VII 239.

507) Zie Thieme-Becker, en voorts F. Schmidt Degener, Adriaen Brouwer, Bruxelles 1908; C. Hofstede de Groot, Beschr. u. Krit. Verzeichnis III, 1910; W. Bode, Adriaen Brouwer, 1924. Voortreffelijk is ook Oldenbourg in zijn 'Flämische Malerei des XVII Jahrhunderts, blz. 147 vlgg., die in een zeer juist betoog uiteenzet, waarom Brouwer niet tot de Hollandsche school te rekenen is. Wat de biografie betreft houden wij ons aan de conclusies van Hofstede de Groot, die ons, schoon afwijkend van de gangbare, de meest juiste voorkomen.

508) De bekende reeks schetsen op naam van Brouwer, die deel uitmaakten van de verzameling Hofstede de Groot, zijn naar onze overtuiging van Egbert van Heemskerck. Vgl. dergelijke schetsen o.a. in het British Museum en in Teyler's Museum te Haarlem.

509) Oud Holland XXVI 91.

510) Callot's geëtste serie Gobbi (= Bochels) is van 1616. Vgl. over Quast den catalogus van het Mauritshuis en Bulletin v.d. Ned. Oudheidk. Bond 1912, blz. 135, Oude Kunst II 268 en Künstler-Inventare I 273, waar een Golgotha van hem is afgebeeld. Quast schilderde ook paarden. Hij schilderde figuren in de landschappen van J. Schoeff.

511) De onbekende schilder van zigeuners en kermisvolk, dien men gemeenlijk den Pseudo-van de Venne noemt en dien men wel tot de Hollandsche Brouwer-groep heeft gerekend, is vermoedelijk een Vlaming. Zie over hem: Th. von Frimmel, Blätter für Gemäldekunde II (1906) S. 98-100, en Martin Altholl. Bilder, 2 Aufl. 1921, S. 30 en Abb. 11 en 12. Laatstelijk is (Oud Holland 1930, 78 vlgg.) de vraag gesteld, of deze meester identiek zou kunnen zijn met Simon de Vlieger, welke vraag wij ontkennend beantwoorden.

512) Over een door Molenaer voltooiden Brouwer zie Künstler-Inventare I, blz. 8, No. 163.

513) Voor een Brouwer-motief bij Steen zie Martin in Zeitschrift für Bildende Kunst 1928.

514) Nieuwe Rotterd. Courant, 14 Juni 1924, Avondbl. A. Vgl. ook de prachtige bladzijden over Brouwer bij Friedländer in Propyläen-Kunstgeschichte XII, 20-21.

515) Vgl. ook het pittige schilderijtje 'Valentijn ende Oerson', van 1628, door den als bloemschilder reeds in hoofdst. V behandelden Haarlemmer Hans Bollongier (± 1600-na 1642) dat zich in het Museum Boymans bevindt.

516) Zie over hem hoofdstuk V.

517) Een van de Venne-achtige serie van 5 zinnen maakte J.E.v.d. Merck (± 1610-'64). Vier ervan bevinden zich in het Museum Boymans; het vijfde is zoek.

518) Zie over hem Moes-Martin, Oude Schilderkunst in Nederland, I No. 11, waar in het door ons als afb. 221 gereproduceerde schilderij ten onrechte invloed van Frans Hals wordt gezien.

519) Zie over J.M. Molenaer, Bode en Bredius in Jahrbuch Blz. XI 65 vlgg. Voorts Obreen VII 289, Bredius, Künstler-Inventare I 1, VII 154 en Thieme-Becker in verbo. Over het familieportret der collectie van Loon zie aanteekening 422 en 505 en O.H. LXIII 97.

422) De familiegroep der collectie van Loon door Molenaer vindt men afgebeeld in het prachtwerk over de Haagsche Portrettententoonstelling 1903, uitgegeven door Bruckmann A.G., München.

520) Zie Thieme-Becker en O.H. XLII, 111. Interessant zijn zijn beide groote composities te Kopenhagen.

521) Literatuur over Judith Leyster: Thieme-Becker; Hofstede de Groot in Jahrb. Berl. XIV, 190 en 232; Juliane Harms in Oud Holland XLIV, met een catalogus van het oeuvre der schilderes, waarin eenige werken van Molenaer abusievelijk als de hare zijn vermeld. (Vgl. O.H. XLVI 25). Zie voorts nog Mej. Dr. E. Neurdenburg in O.H. XLVI blz. 27 en H.F. Wijnman in Oud Holland XLIX 62, over het geboortejaar der schilderes en haar leertijd te Utrecht. Voorts Künstler-Inventare I 1 en VII 154.

522) Door Gratama afgebeeld en als Hals beschreven in Oud Holland 1930 blz. 71 vlgg. met een bijschrift van de Redactie, dat Dr. Bredius vermoedt dat het een Leyster is. Schrijver dezes, die de schilderij nauwkeurig bekeek voordat zij als Hals naar Amerika ging, is van meet af aan overtuigd geweest dat dit een Leyster is.

523) Vijf opstellen in Oud Holland XLIV. Bovendien gaan er nog enkele andere als Hals.

524) Afbeelding in Oud Holland 1927 blz. 277. Andere stillevens zijn vermeld Künstler-Inventare I blz. 5. Voor van Heussen vgl. afb. 167.

525) Afbeeldingen in Oud Holland. XLIV blz. 147 en 148.

526) Zie over haar portretten Juliane Harms in Oud Holland XLIV blz. 221 vlgg.

527) Beschreven door Juliane Harms t.a.p. blz. 227. Vgl. ook aant. 417.

528) Zie Thieme-Becker. Over Reynier zie voorts O.H. XLI 258 en Burl. Magazine XXXVIII 92 en 143. Over Jan zie ook O.H. XLI 263, vlgg.; over Harmen O.H. XLI 60 en 249, alsmede O.H. 1909, blz. 196; over Claes vgl. Burl. Magazine XXXVIII 92 en 138.
529) Zie afbeeldingen in Burlington Magazine XXXVIII (1920-'1), 92 vlgg. en 138 vlgg..
530) Het bedoelde Gezicht in de Groote Houtstraat draagt een monogram, dat volgens Hofstede de Groot niet dat van Claes Hals kan zijn. Vgl. Thieme-Becker in verbo. Evenwel houdt Bredius (Burl. Magazine XXXVIII, 138) vol, dat het van hem is. Wij scharen ons aan de zijde van Bredius, omdat wij diens argumenten aanvaarden.
531) Vgl. over hem Hofstede de Groot, Beschr. u. Krit. Verzeichnis III 143-44.
532) Zie ook het begin van Hoofdst. XIII.
533) Zie Hst. III.
534) Vgl. Hoofdstuk III.
535) Vgl. Hoofdstuk XIV.
536) Literatuur over Adriaen van Ostade: Thieme-Becker XXVI, 74 en Wurzbach, Niederl. Künstler-Lexikon, waarin evenwel ten onrechte zijn vroege werk als niet van Adriaen wordt beschouwd. Voorts: Hofstede de Groot, Beschr. u. Krit. Verzeichnis III; Bode, Meister der Holl. u. Vlämischen Malerschulen; E. Trautscholdt Burl. Magazine LIV, 74 vlgg.; S. Kalff, Oude Kunst II, 1917, 217. Voor Ostade's etswerk zie Wurzbach, Bartsch, peintre-graveur en H.P. Bremmer, het Complete Etswerk van Adriaen van Ostade, uitgave der Levensverzekering Mij. 'Utrecht'.
537) Zie de lijst van gedateerde werken bij Hofstede de Groot t.a.p. blz. 440 vlgg.
Bij aant. 537 is uitgevallen de vermelding van Rovinski, l'OEuvre gravé d'Andrien van Ostade, St. Petersbourg 1912.
538) Over Victoryns zie Monatshefte f. Kunstw. III 324 vlgg. en O.H. XXXIII 154 en de daar geciteerde literatuur. Bovendien O.H. XLIX 66 vlgg. en 70 vlgg.
539) Vechten om eten doen b.v. de boeren op een in verscheiden oude copieën voorkomende teekening van Ostade in het Prentenkabinet te Stockholm.
537) Zie de lijst van gedateerde werken bij Hofstede de Groot t.a.p. blz. 440 vlgg.
540) Over het samenwerken met anderen zie Bode, die Meister der Holl. u. Vläm. Malerschulen, blz. 134.
541) Zie Thieme-Becker, Wurzbach en Künstler-Inventare I 27, VII 51.
542) Künstler-Inventare I 28.
543) Zie over Bega Thieme-Becker en Wurzbach.
544) Hofstede de Groot, Beschr. u. Krit. Verzeichnis III 582 rekent Oudenrogge, Wyck, van der Poel en B. Cuyp, Egbert van Heemskerck en enkele anderen tot de navolgers en leerlingen van Isaac van Ostade. Dat wij deze meesters achter Adriaen groepeeren, geschiedt uit de overweging, dat ons Adriaen's boerendeelen zoowel om het onderwerp als om de lichtbehandeling eer de voorbeelden voor die meesters lijken dan de boerendeelen van Isaac, die immers in dit opzicht eveneens een navolger van zijn ouderen broeder was.
545) Thieme-Becker; Künstler-Inventare VI 1873 en VII 169.
546) Zie Thieme-Becker.
547) Hij schilderde voorts Levantsche zeehavens.
548) Bovendien schilderde hij strandjes, wintergezichten, stadsgezichten en brandjes.
549) Zie uitvoeriger hoofdstuk XIV.
550) Literatuur over Isaac van Ostade: Thieme-Becker; Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon; Bode, die Meister der Holl. und Flämischen Malerschulen; Hofstede de Groot, Beschr. u. Krit. Verzeichnis III.
551) Van der Willigen, les Artistes de Harlem, p. 239.
552) Adriaen van Ostade liet door Dusart de schilderijen, nagelaten door zijn overleden broeder, voltooien. Zie Künstler-Inventare I 27.
553) Zeitschr. f. Bildende Kunst Jhrg. 62, 1928-'29 blz. 173 vlgg., met afbeeldingen.
554) Nog noemen wij als navolgers van Isaac van Ostade: Cornelis van der Schalcke, van wien het Mauritshuis een zeer Ostade-achtig tafreel met een varken op de leer bezit (zie over hem O.H. 1926 blz. 49 vlgg.) en Adriaen van der Poel, die Isaack van Ostade's wintertjes imiteerde (zie O.H. XL 65 vlgg. met afbeeldingen).

Negende hoofdstuk. - Het stilleven te Haarlem, Leiden en elders naast Hals en Rembrandt.

Afb. 245. Pieter Claesz. 1647. Stilleven. Rijksmuseum.

Wanneer men ziet, hoe de voorwerpen zijn geschilderd op Hals' schuttersmaaltijden van 1616 en 1627, dan twijfelt men niet of dit werk moet een geweldigen indruk hebben gemaakt op de Haarlemsche stillevenschilders. Welk een gemakkelijkheid van conceptie en interpretatie; hoe sappig is alles geschilderd, hoe rijk van licht en warm van toon! De olijven, het brood en de tinnen schotels op tafel bij de Sint Joris-schutters van 1616, de groote blondbruine krab en de oesters, aan hun opvolgers van '27 opgediend en de doorschijnende roemer in de hand van Michiel de Wael op dezelfde schilderij, het is alles even verrukkelijk om te aanschouwen.

Stellig hebben de stillevenschilders onder de Haerlemieten (gelijk Screvelius zijn medeburgers noemde) Hals zijn peinture benijd, vooral de ouderen, Pieter van Ryck en Floris van Dyck. Zelfs de jongeren, hoeveel dezen ook reeds hadden gedaan om het stilleven schilderen in zuiver picturale

banen te leiden, waren tot zúlk werk, even zwierig als beslist en pittig, niet in staat.

Inderdaad, alle pogingen, vóór Hals in deze richting gedaan, konden diens geniale manier niet benaderen. Maar - en dit is steeds weer het opwekkende in de geschiedenis onzer kunst van die jaren - in stede van te ontmoedigen of tot slaafs navolgen te leiden, werkte ook hier het voorbeeld als een prikkel. Pieter Claesz en de zijnen, en zelfs Floris van Schooten, streven, elk op eigen wijs, Frans Hals na in malschheid, plastiek en levendigheid van toon. En het schijnt ook alsof de meer behoedzaam aangelegden, degenen die aan het delicate en teedere de voorkeur gaven boven het krachtige, zich door Hals' werk in hun tegengestelde opvattingen gesterkt hebben gevoeld en daardoor hun visie des te duidelijker zijn gaan formuleeren.

Niets van dit gebeuren is ons door eenigerlei notitie overgeleverd, maar toch valt het te lezen uit hetgeen wij in de wereld der Haarlemsche stillevenschilders zien geschieden[555)]. Immers, daar zijn, binnen het ‘grijs en bruine’ stilleven, waarvan wij het ontstaan aan het eind van het vijfde hoofdstuk behandelden, twee stroomingen te onderkennen: een krachtige, kernachtige, waarvan de vertegenwoordiger is Pieter Claesz (Burgsteinfurt in Westfalen 1597/8-Haarlem 1661) en een groep onder leiding van Willem Claesz. Heda (Haarlem 1594-1680/82 aldaar), die zich door zachter toonaard en angstvalliger omtrek van de andere onderscheidt. Dus een richting, die het schilderachtige en het licht zoekt en niet afkeerig blijkt van kleur, en daarnaast een andere, die bovenal den grijzen toon in eere houdt en de lijn bewaart. In het vroege werk dezer meesters is het onderscheid nog niet groot, al is het verschil in aanleg en strekking wel te zien. Maar op den duur kan men duidelijk waarnemen, dat het verschil van opvattingen hun elk een eigen weg doet kiezen.

Pieter Claesz, die in 1617 te Haarlem trouwde en de vader werd van Nicolaes Berchem, is in 't eerst in zijn werk nog wat teer en bedeesd, maar tegen 1630 komt er, blijkbaar door den onmiddellijken invloed van Hals, élan in zijn manier van schilderen. Hij gaat durven, wordt plastisch, streeft naar stofuitdrukking en is weldra in zijn beste werk breed, los, sappig en pittig. ‘Il abandonne les glacis et travaille en pleine pâte d'une touche résolue et parfois rude’, zegt Mej. Zarnowska zeer juist in hare uitnemende karakteristiek van Pieter Claesz' kunst. De lichtwerking is vaak verrassend sterk, de compositie weelderig en weinig gesloten. Schoon hij in bruin en groengrijs opbouwt, schuwt hij niet den rooden kreeft bij den donkergroenen roemer en het blonde brood. Zijn meesterstukken hebben door dit alles een Hals-achtige opgewektheid (afb. 245).

Daarentegen is bij Heda het rood hooge uitzondering en is het groen,

Afb. 246. Willem Heda 1634. Ontbijt. Museum Boymans.

zoo het al voorkomt, sterk naar grijs gedempt. Waar Pieter Claesz veelal van bruin uitgaat, stemt Heda liefst op grijs af. Hij is op zijn mooist wanneer hij zijn nuanceeringen moduleert naar de reflexen van een blank servet. Heda's schilderwijs is dun en weinig plastisch; de omtrekken bewaart hij met groote zorg. In dit opzicht blijft hij de navolger van Floris van Schooten. Het licht is nooit fel, maar heeft een zilveren glans. Heda's werk is door dit alles nooit fleurig, maar dwingt tot ernstig beschouwen. Het is steeds innemend en herhaaldelijk verheffend (afb. 246).

Beide kunstenaars hebben enkele malen een vanitas geschilderd, maar zich verder bepaald tot banquetgens, collations en ontbijtgens in den door ons in het vijfde hoofdstuk besproken geest. Hun gebied is dus beperkt, maar desniettemin brengen zij en hun navolgers daarbinnen nog verrassende varianten aan. Heda schildert bijna steeds in dwarsformaat, Pieter Claesz maakt ook nogal eens een paneel in de hoogte. De bouw van beider werk is eenvoudig. Naar zijn aard is Heda minder afwisselend dan Pieter Claesz. Hij blijft bij zilver, goud en tin: kannen en soms prachtig zilveren en gouden vaatwerk en bekers, schalen, borden, met een pastei, een lepel, mes of vork, wat olijven, kervel en noten, een glas bier en een servet of tafellaken. P i e t e r C l a e s z heeft bovenal het tintelend glas lief en is meer afwisselend in den bouw van zijn stillevens. Soms zijn het weliswaar Heda-achtige onderwerpen, maar een ander maal is het een aarden kruik en een test met vuur, of gebakken haring, en zelfs druiven en ranken, die hij zelf of Roelof Koets voor hem in zijn stillevens schilderde.

P i e t e r C l a e s z ' vroegst gedateerde werk is van 1623, het laatste is van 1657. De vroegste datum, die bij H e d a voorkomt, is 1621 (op een vanitas in het Bredius-Museum) en de laatste 1655. Van beide meesters vindt men prachtige werken in vele Nederlandsche verzamelingen, o.m. in het Rijksmuseum, het Mauritshuis en het Museum Boymans. Een der fraaiste stukken van Pieter Claesz bezit het Hofje van Mevrouw van Aarden te Leerdam[556)].

De beteekenis van Heda en Pieter Claesz voor de ontwikkeling onzer schilderkunst is dat deze meesters, vermoedelijk voortbouwende op hetgeen Floris van Schooten was begonnen en geïnspireerd door Frans Hals, de stilleven-uitbeelding in Haarlem tot toonschildering hebben gemaakt en dat zij ten slotte bovendien de weergave der materie, de stofuitdrukking bereikten[557)]. Maar daarnaast en daarboven staat hun bezieling, waardoor zij vóór het eenvoudig gegeven hunner keuze tot een uitbeelding daarvan geraakten, die de draagster werd van een hoogere schoonheid.

Zoowel Heda als Pieter Claesz hadden tallooze navolgers, wier werken men voor het overgroote deel aan de beide hoofdmeesters ziet toeschrijven.

De voornaamste Heda-navolgers zijn diens zoon Gerrit Heda, bijgenaamd de jonge Heda (1642 leerling van zijn vader, overleden te Haarlem vóór 1702) en Maerten Boelema, genaamd de Stomme, uit Leeuwarden (1642 leerling van Heda, overleden na 1664). Beiden staan uitdrukkelijk als zijn leerlingen vermeld. Voorts schilderden in zijn trant Cornelis Kruys (1644 lid van 't Haarlemsch gild, 1649 in Leiden, overleden vóór 1660), de Antwerpenaar Cornelis Mahu (± 1613-1689), de Goudsche figuur- en boekenschilder Constantijn Verhout (geb. 1647)[558)], Paul Hennekijn, Jan Jansz. Treck, P. Nason, Jan Albert Rootius[559)], Joh. Cuvenes en vele anderen, waarvan de namen slechts voor een deel bekend zijn.

Rond Pieter Claesz scharen zich eveneens talrijke onbekende navolgers en bovendien enkele meesters met een persoonlijk cachet, waarvan Jan van de Velde (Haarlem 1619/20-na 1660) de voornaamste is. De stillevens van dezen oomzegger van den beroemden zeeschilder Willem van de Velde den Oude zijn veelal in hoog formaat en nooit groot. Zij hebben den eenvoud van opzet van Pieter Claesz, maar zijn donkerder in den achtergrond en meer gevarieerd van onderwerp. Soms is de schildering wat hard en bont, gelijk bij het doek in het Mauritshuis, maar meestal is zij frisch en sappig. Met name in de weergave van oesters, citroenen en perziken kan men Jan van de Velde meer dan eens op één lijn stellen met den overigens rijker componeerenden Willem Kalf[560)].

Een stillevenschilder in den trant van Pieter Claesz wiens werk men zelden ziet, is Ferdenandez[561)]. In de kunst van dezen zeer gevoeligen kunstenaar overheerscht een warme bruine toon. Vermoedelijk zijn ook Joseph de Bray († 1664 Haarlem) wiens ‘Lof van den Pekelharing’, van 1656 (in Dresden en in Aken) zeer bekend is, Abraham van Beyeren in zijn vroege werk, Simon Luttichuys en E. van Rabel (schilderij van 1633 in het Museum te Gent) door Pieter Claesz beïnvloed.

Eén Hals-leerling mag hier niet vergeten worden, niet alleen om zijn stillevens maar ook omdat hij door zijn historischen zin diensten heeft bewezen aan de kunstwetenschap. Deze kunstenaar is Vincent Laurensz. van der Vinne (1629-1702)[562)]. Hij reisde van 1649-'52 in Duitschland, Zwitserland en Frankrijk, te zamen met Bega, Helmbreker en Dubois. Daarna keerde hij naar Haarlem terug. Het dagboek zijner reis, dat zich in het Archief der Gemeente Haarlem bevindt, is door Houbraken gebruikt, die van der Vinne raadpleegde voor zijn levensbeschrijvingen van Haarlemsche meesters. Van der Vinne heeft bovendien een lijst gemaakt van Haarlemsche schilders die hij kende[563)]. Hij maakte portret, landschap, allegorieën,

decoratieve doeken en stilleven. Wij kennen slechts zeer weinig werk van hem, uitsluitend stillevens, waarvan er een, met zijn zelfportret, in het Frans Hals Museum hangt. Het lijkt op het werk van E. Colyer en J. Vermeulen, die beneden, bij de Leidsche vanitas-schilders, ter sprake zullen komen.

In Haarlem werd naast het rustig grijs-en-bruin-stilleven op den duur ook een rijker soort gemaakt, meestal onrustig en weinig fijn in den toon. Op deze stillevens zijn de schalen en bekers pronkerig en soms hard geschilderd. Schotels met koekjes, een oostersch tapijt en dergelijke zijn er toegevoegd aan het vaatwerk. Barend van der Meer (Haarlem 1659-na 1689)[564)] en de reeds onder de genreschilders genoemde schoonzoon van Hals, Pieter Roestraten (Haarlem 1627-Londen 1698) zijn de meest bekende meesters van deze richting, wier voortbrengselen op weinige uitzonderingen na noch om de kleur, noch om de stofuitdrukking bijster aantrekkelijk mogen heeten, vooral ook omdat de voorwerpen vaak al te druk geornamenteerd zijn.

Het schilderen van ontbijtjes, banketjes en vanitas-stillevens in grijzen en bruinen, door Pieter Claesz en Heda in Haarlem tot een kunstsoort van groote schoonheid gemaakt, werd gedurende de geheele verdere zeventiende eeuw ook buiten die stad beoefend.

Vooral Heda's werk viel dusdanig in den smaak, dat ook in andere steden, vooral Amsterdam, Leiden, Delft, Rotterdam en Dordt, tal van meesters in zijn manier gingen werken. Het pleit voor de picturale eruditie der toenmalige burgerij dat, gelijk blijkt uit de boedelinventarissen dier dagen, deze schilderijen lang niet uitsluitend in de keuken of de eetkamer werden gehangen, maar ze wel degelijk ook een plaats waard werden geacht in de woonvertrekken. Blijkbaar verlustigde men zich in het serieuze en stemmige van deze in de mooie stilte van eenvoudige ateliers geboren kunst, uitsluitend ontstaan door nauwkeurige bestudeering van lijn en vorm, van toon en reflex, en weergegeven met de verbluffende zekerheid van in het schildersmétier doorknede en niettemin gevoelig gebleven meesters.

Het koesterende, dat doorgaans van deze kunstwerken uitgaat, doet ons nog heden de genietingen doorleven, die de makers achtereenvolgens moeten hebben gekend bij het arrangeeren, beschouwen en schilderen van die stillevens, welke meerendeels even meesterlijk zijn geconcipieerd als uitgevoerd.

Op de vraag, of die stillevens naar de natuur zijn geschilderd, is moeilijk een juist antwoord te geven. Wie zelf stilleven heeft geschilderd en de voorwerpen kent, die deze meesters eveneens bestudeerden (kruiken, glazen, boeken), zal doorgaans kunnen zien of er al dan niet naar de natuur is gewerkt. Onze indruk is, dat het oefenwerk uit de jeugd van alle schilders

Afb. 247. J. Torrentius 1614. Stilleven. Rijksmuseum.

alsmede het beste werk der groote meesters en dat, waarop 'portretten' van voorwerpen voorkomen (b.v. een bepaalde kostbare beker) naar de natuur zijn gemaakt, terwijl hetgeen zich als routinewerk verraadt voor een goed deel uit het hoofd is gedaan en slechts hier en daar met behulp van voorwerpen is voltooid naar de natuur.

Het is een merkwaardig verschijnsel, dat het schilderen in grijzen en bruinen toon ook in andere takken onzer schilderkunst lang in zwang is gebleven. Want evenals het eenvoudige grijze en bruine stilleven zich zeer lang handhaaft naast het rijke kleurige, zoo blijft ook naast het sappig, kleurig landschap het uitsluitend op toon afgestemde van Van Goyen en zijn navolgers langen tijd in trek, terwijl ook het grijze zee- en schepenstuk van de Vlieger en diens school naast het kleurige van W. van de Velde den Jonge zijn plaats behoudt.

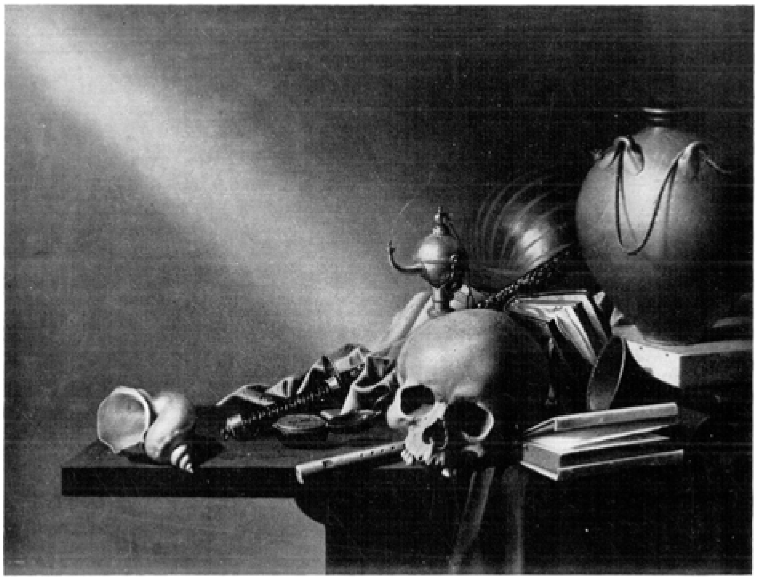
Helaas doet men tegenwoordig groot onrecht aan de 'grijze' schilderijen door ze meer en meer in gouden lijsten te steken, terwijl ze bijna alle voor geverfde zwarte, gewaste eiken of anders ebbenhouten kaders bestemd zijn. Het goud doet bijna steeds de subtiele toonwaarden te niet, terwijl donkere lijsten de valeurs dezer meesterwerken geheel volgens de bedoeling der makers doen uitkomen.

Een afzonderlijke plaats neemt het schilderij in van den tijdens zijn leven veel besproken Johannes Torrentius (Amsterdam 1589-1644), dat het Rijksmuseum bezit (afb. 247). Dit wonderbaarlijk zuiver geschilderd stuk vertoont een zeer subtiele stofuitdrukking, vooral in den grooten roemer in het midden, en is met groote zorg gecomponeerd. Het is 1614 gedateerd en het eenige tot heden bekende schilderij van dezen meester, die vermoedelijk werkte met gebruikmaking van een camera obscura[565)]. Torrentius schilderde in Haarlem in denzelfden tijd toen Buytewech er begon met zijn symmetrische figuurcomposities[566)]. Evenals deze hield ook Torrentius van een architectonischen opbouw. Deze manier liet evenwel geen invloed na bij de Haarlemsche of Amsterdamsche stillevenschilders. In stofuitdrukking overtrof Torrentius al zijn tijdgenooten. Zijn werk werd hoogelijk geprezen en was uitermate gezocht.

Terwijl de Haarlemsche schilders slechts betrekkelijk zelden een Vanitas[567)] maakten, schijnen hun Leidsche confrères dat soort van onderwerpen eenigszins als hun specialiteit te hebben beschouwd. Misschien gaf hen daartoe de Universiteit met hare theologen, doctoren en literatoren aanleiding en was deze mede de oorzaak dat ook het boekenstilleven in Leiden zulk een

vlucht nam. Hoe het zij, deze beide stillevensoorten zijn nergens zóó veel geschilderd als in de sleutelstad, al zijn er ook elders zoo nu en dan bijzondere werken van dien aard ontstaan[568].

Door gebrek aan gegevens is het niet wel mogelijk, voor het Leidsch stilleven een ontwikkelingsgang te traceeren, die kans op algeheele juistheid heeft. Vaste punten van uitgang zijn de spinnewielen en andere voorwerpen, afgebeeld op Isaac Claesz. van Swanenburgh's voorstellingen der lakennijverheid,



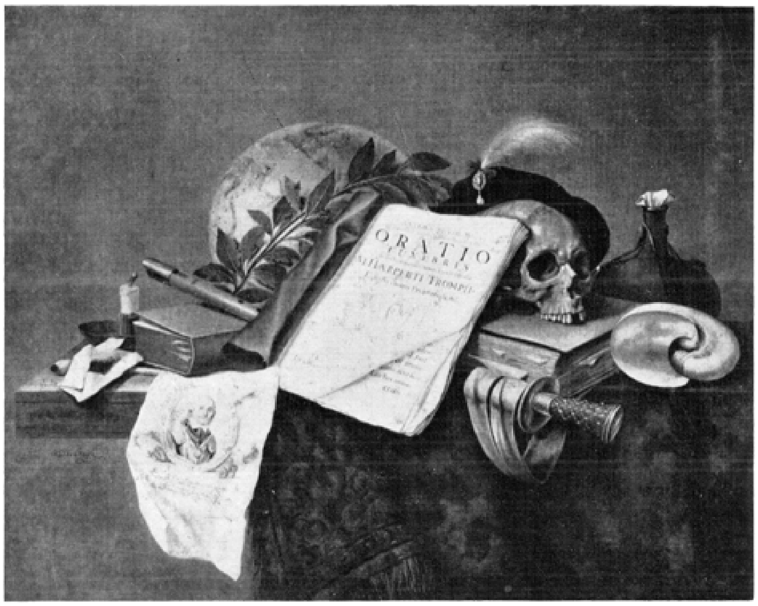
Afb. 248. Harmen van Steenwyck. Vanitas. Londen.

van 1594, in het Stedelijk Museum te Leiden. De stijl is hier nog een uitlooper van dien van Aertsen. Er is nog geen stofuitdrukking en geen toon; alles doet wat dor en leeg aan.

Het schijnt, dat hierin eerst omstreeks 1625 verandering is gekomen, vermoedelijk door de werkzaamheid van den reeds in hoofdstuk VI als portretschilder genoemden David Bailly (Leiden 1584-1657). Van dezen bijzonder begaafden kunstenaar, die lang in Italië en Duitschland had gewerkt, kennen wij slechts één stilleven[569]. Maar er worden er wel genoemd in oude inventarissen. Dat hij in Leiden op dit punt als de ‘Meester’ gold, bewijst, dat hij

Jan Davidsz. de Heem, de beide Steenwycks en Pieter Potter in 't stilleven schilderen heeft opgeleid.

Harmen en Pieter van Steenwyck waren neven van D. Bailly[570). Harmen van Steenwyck werd geboren te Delft in 1612 en overleed er na 1655. Hij werkte van 1628 tot 1633 bij Bailly. In 1644 woonde hij te Delft, daarna eenigen tijd in Indië, vanwaar hij in 1655 was teruggekeerd.



Afb. 249. P. van Steenwyck 1653. Vanitas met Betrekking tot den Dood van M.H. Tromp. Leiden.

Pieter van Steenwyck leerde van 1632 tot 1635 bij Bailly, was 1642 in het Delftsche gild en woonde 1654 te 's Gravenhage.

Deze broeders schilderden niet veel anders dan stillevens (afb. 248 en 249), meestal vanitas-voorstellingen. Het werk van Pieter is droog, maar dat van Harmen is mooi van licht en plastisch in de vormen terwijl hij het grijs en bruin soms opvroolijkt door een paars tafelkleed of de parelmoerige reflexen van een nautilus-schelp, die bij hem de beteekenis heeft van het breekbare en aldus past bij al het vergankelijke wat hij uitbeeldt: een uitwalmende kaars, lont of lamp, rijkdommen of het tegendeel ervan (een leege

beurs komt tallooze malen op vanitas-voorstellingen voor), een fruit of ander muziek-instrument (dat 'ijdele' klanken voortbrengt!), een doodshoofd, bloemen en bladeren die verwelken of althans spoedig zullen verwelken, een zwaard of ander doodend wapen, enzoovoorts.

Het schijnt, dat met de Steenwycks deze soort van kunst in Leiden tot bloei is gekomen. Bij hen sluit zich Jan Davidszoon de Heem aan (Utrecht 1606-1683/4 Antwerpen), de later beroemd geworden bloemschilder. Hij had, naar het schijnt, eerst bij Balthasar van der Ast geleerd en

Afb. 250. Jan Davidz. de Heem 1628. Boeken. Mauritshuis.

kwam daarna in 1628 bij Bailly, na vermoedelijk zijn weg te hebben genomen over Haarlem, gelijk men kan concludeeren uit het in Haarlemschen trant geschilderd stilleven van 1628 in het Museum te Gotha[570a)]. De Heem's boekenstillevens uit dien tijd, waarvan o.a. het Rijksmuseum, het Mauritshuis (afb. 250) en de verzameling van den Heer F. Lugt zeer mooie exemplaren bezitten, zijn de meest aantrekkelijke studies in bruin en grijs, die men zich denken kan. Bijzonder smaakvol en ongedwongen van compositie, zonder de minste aarzeling in de natte verf geschilderd, in zeer wel harmonieerende valeurs van warme bruinen en grijzige gelen tegen een

warmgrijzen achtergrond opgebouwd, verraden deze jeugdwerken reeds den knappen, vlotten componist van later. In 1636 vertrok de Heem naar Antwerpen en eerst daar vond hij zijn bestemming.

Behalve de Steenwycks en de Heem behoorde ook P i e t e r P o t t e r (Enkhuizen ± 1597-1652 Amsterdam), de vader van den dierschilder Paulus Potter, een tijdlang, van 1628 tot '31, tot den kring der Leidsche stillevenschilders, waarvan hij ons na de Heem de belangrijkste schijnt. Wij beelden

Afb. 251. Pieter Potter. Vanitas. Berlijn.

de smaakvolle vanitas af, die het Museum te Berlijn van hem bezit (afb. 251). Hier te lande vindt men o.a. een in warme toonen gehouden vanitas van zijn hand in het Rijksmuseum.

Van minder beteekenis zijn de in schilderwijze geheel van Bailly's kring afwijkende makers van nauwkeurig en dun geschilderde vanitas-voorstellingen in bruin, afgewisseld door het blauw of paars van een tafelkleed. Tot dezen behoort in de eerste plaats J a n (of I s a a c) V e r m e u l e n, die niet recht thuis te brengen is[571)] en wiens werk (afb. 252) lijkt op dat van Vin-

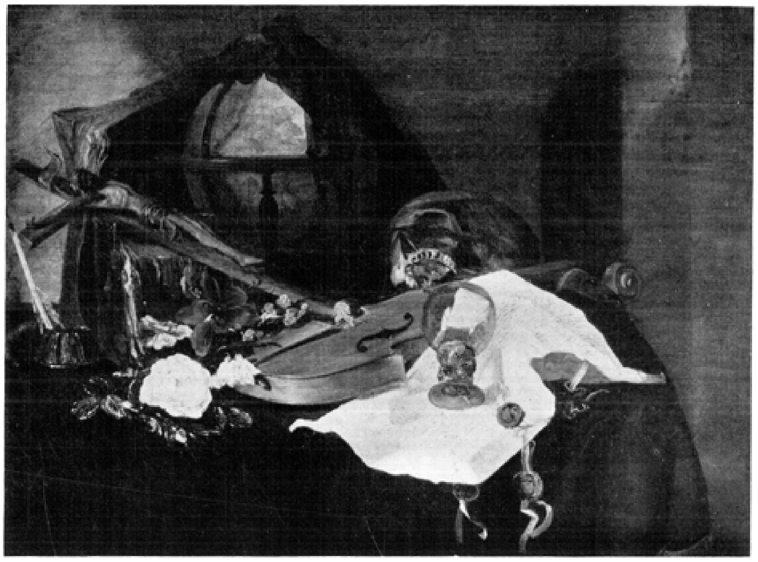
cent Laurensz. van der Vinne. Bij hem sluit zich weldra van Goyen's schoonzoon Jacques de Claeuw aan, die te Dordrecht geboren was, van 1646-'50 in Den Haag en van 1651-'65 te Leiden werkte en na 1676 overleed (afb. 253). Later schildert Eduard Colyer (geb. te Breda, werkzaam te Leiden 1673- na '86, overleden te Leiden of Haarlem ± 1702) deze onderwerpen, die dus blijkbaar vooral te Leiden en ook eenigszins in Haarlem in trek zijn geweest. Soms kon Colyer een zeer schilderachtig stilleven maken,

Afb. 252. I. Vermeulen. Vanitas. Bruikleen Bredius, Mauritshuis.

gelijk dat in het Bredius-Museum. Het meerendeel van wat anderen in dezen geest maakten, is niet veel meer dan met talent geschilderde literatuur op de themata ‘vanitas vanitatum’ en ‘memento mori’.

Terwijl in Haarlem de groote leermeester der jongeren, Frans Hals, zijn invloed deed gelden op de stillevenschilders, schijnt in Leiden juist het omgekeerde het geval te zijn geweest. Bredius heeft reeds jaren geleden[572] de onderstelling geopperd, dat Rembrandt, die zonder twijfel Bailly moet

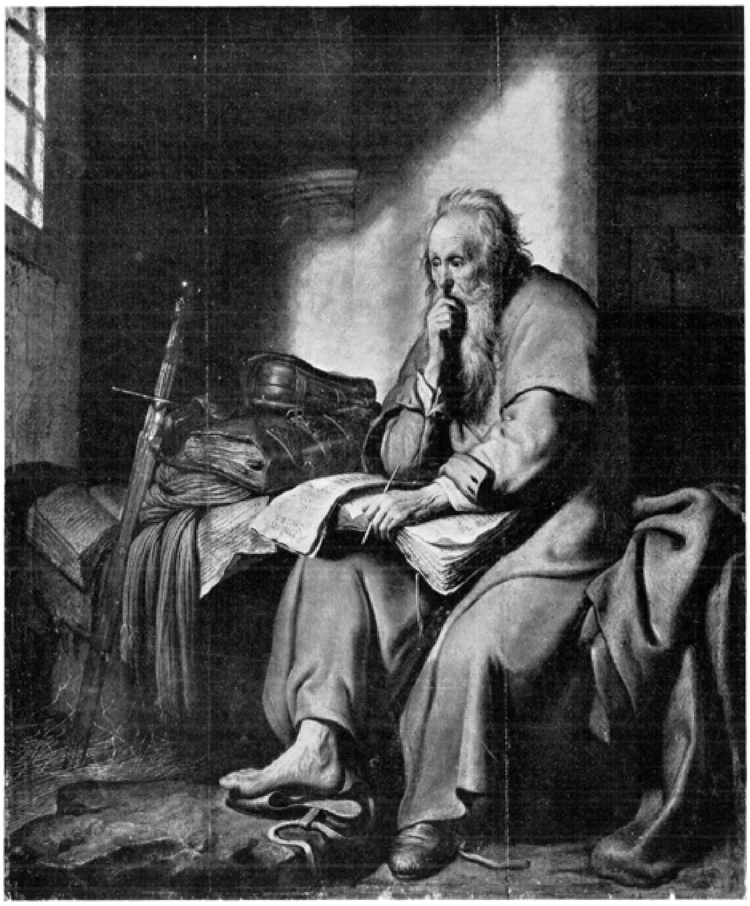
hebben gekend, van dezen de accessoires kan hebben geleend, die zoowel op de stillevens van de Steenwyck's voorkomen als op Rembrandt's interieurs van 1627 (afb. 254). Inderdaad is de overeenkomst opvallend, en wanneer men enkele technische details op de boekenstillevens van den Bailly-leerling de Heem vergelijkt met het werk van den jongen Rembrandt (o.a. het teekenen van lijnen in de natte verf met het stokje van het penseel), dan wordt men slechts versterkt in den indruk, dat ook Rembrandt nauw verbonden was aan den kring van Bailly. Zoo heeft het er dus allen schijn



Afb. 253. Jaques de Claeuw. Vanitas. Rijksmuseum.

van, dat de meesterlijk geschilderde stillevens van boeken, tasschen, kalebassen enz., die Rembrandt van 1627 tot '31 op zijn figuur-composities aanbracht, teruggaan op indrukken van Bailly's atelier. Aldus zou dan, in tegenstelling tot hetgeen in Haarlem geschiedde, de geniale toekomstige Leider een wijle en voor een deel door de stillevenschilders zijner stad zijn beïnvloed[573)].

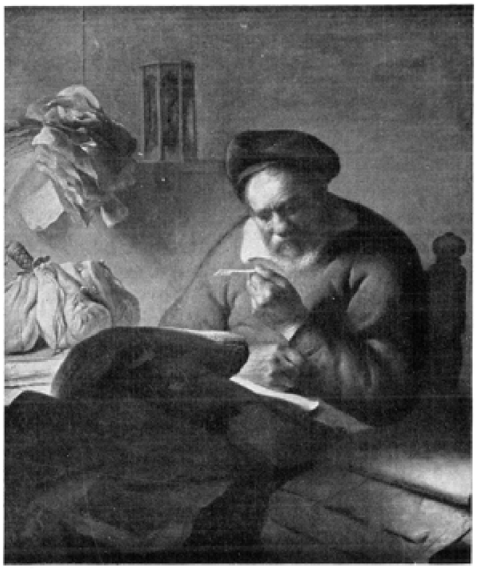
Van Rembrandt gaat deze stilleven-lust in dezelfde jaren over op zijn kameraad L i e v e n s (afb. 255) en tevens op Rembrandt's leerling G e r r i t D o u (afb. 256), die de miniaturist onder onze stillevenschilders zou worden



Afb. 254. Rembrandt 1627. Paulus in de Gevangenis. Stuttgart.

in zooverre als hij zijn figuurstukken veelal met tal van pijnlijk minutieus gedane objecten plagt op te sieren[574)].

Naast de genoemde richtingen vindt men verder in Leiden eenige navolgers der Haarlemsche stillevenschilders en voorts meesters die, deels Haarlems, deels Leids gevormd, een eigen taal spreken. Van dezen noemen wij slechts den genre- en stillevenschilder P i e t e r v a n d e n B o s c h (1613-na 1663), die in de uitdrukking der tegenstellingen van een grijzen achtergrond, een lichtgroenen



Afb. 255. Jan Lievens. De Schrijver. Particulier Bezit.

roemer en een teerblauw tafel kleed effecten van bijzondere aantrekkelijkheid heeft weten te bereiken[575)].

Buiten Haarlem en Leiden werden, gelijk gezegd, in de jaren vóór 1635 wel hier en daar in den lande stillevens geschilderd, maar de meesters die den toon aangaven waren de Haarlemsche en de Leidsche. Vergelijkt men de situatie in die twee steden, dan blijkt Haarlem het begin te hebben gemaakt en vooreerst den grootsten invloed te hebben gehad. Leiden komt iets later en de invloed der eerste Leidsche stillevenschilders is vrijwel tot die stad beperkt, waar hij zich evenwel, gelijk wij zagen, ook uitstrekt tot de figuurschilders.

Hetgeen Haarlem en Leiden gemeen hebben, is dat de schilderachtigheid, het streven naar toon-harmonie, in beide centra gelijkelijk tot rijpheid komt. In picturale warmte staan gelijktijdige stillevens van Haarlemmers en Leidenaars op één lijn. Maar de Haarlemsche stillevenschilders zijn grooter kunstenaars: in Leiden kan slechts de Heem's jeugdwerk het opnemen tegen de stillevens van Pieter Claesz en Heda. Zondert men de Heem uit, dan kan

Afb. 256. G. Dou. De Bellenblazer. Verzameling Sparre, Stockholm.

men zeggen dat te Leiden de beste stillevens zijn geschilderd door diegenen, die van huis uit portret- of figuurschilders waren: Bailly, Rembrandt, Lievens, Dou en zijn school, en later Jan Steen.

Jan Davidszoon de Heem was inmiddels, gelijk wij zagen, naar Antwerpen verhuisd. Daar wezen de smaakvolle, frissche, kleurige bloemstukken van den pater-Jezuiet Daniel Seghers (1590-1661) hem de richting, die hij kiezen moest en zoo ontstond in Antwerpen onder de Heem's handen een modern Hollandsch bloem- een vruchtenstilleven, dat niet naliet hier te lande school te maken zoodra de oudere manier der Bosschaert-navolgers (vgl. hoofdstuk V) uitstierf. Vooral sinds de Heem zich in 1667 te Utrecht had gevestigd, waar hij tal van jongeren opleidde, bloeide hier een nieuwe bloemschilderkunst welig op. Wij zullen hierop in het negentiende hoofdstuk nader ingaan.

Vooralsnog evenwel bleef het bloemschilderen hier de oude banen volgen.

Uit het keukenstuk had zich, gelijk wij gezien hebben, het banketje en het ontbijtje losgemaakt en binnen deze twee soorten van onderwerpen kwamen de schilders allengs tot variaties, zoodat wij b.v. stillevens zien ontstaan, die vrijwel uitsluitend uit kostbare kannen, glazen en schalen bestaan, of stillevens waarbij naast vaatwerk ook vruchten en bloemen voorkomen. In het algemeen kan men zeggen, dat de composities allengs rijker en sierlijker worden, zoodat er naast het grijs- en bruine stilleven hier en daar meer briljante en kleuriger werken verschijnen, waardoor het frissche van een van Beyeren en het weelderige van een Kalf allengs worden voorbereid.

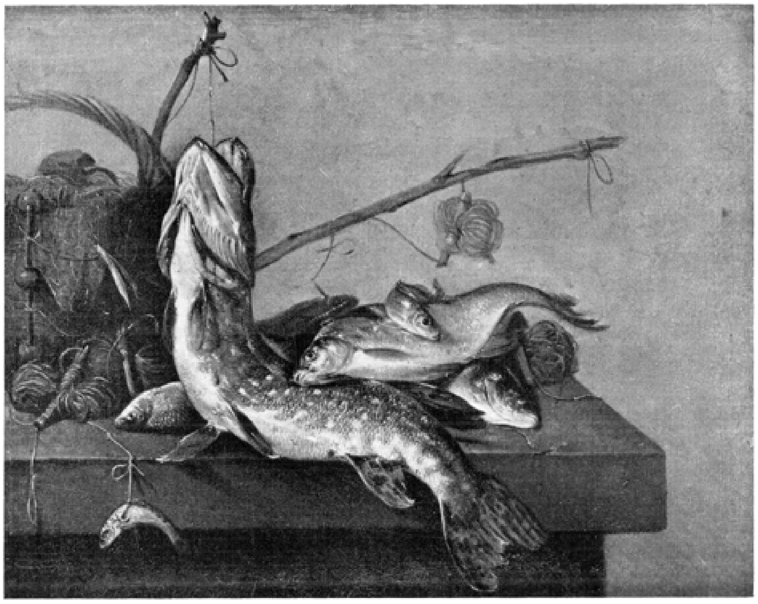
In de constructie der stillevens valt in deze jaren een streven te bespeuren om van het frontale etaleeren te komen tot het groepeeren naar de diepte en van het eenvoudige naast-elkander tot het gecompliceerde ‘durcheinander’. Deze ontwikkeling loopt geheel parallel aan die van het toenmalig genrestuk.

Hetgeen op de stillevens wordt afgebeeld, houdt ten nauwste verband met de belangstelling voor de voorwerpen-zelf van kunstenaar en liefhebber. Zeldzame schelpen, vooral de nautilus met zijn mooien parelmoeren weerschijn, kostbare bekers, kannen en glazen, Indische wapens en andere curiosa, zeldzame en kostbare bloemen en vruchten (meloenen), dure pasteien, ingenieuse uurwerken en de modernste zilveren messeheften, borden en schalen, dit alles vindt men allengs afgebeeld. Aldus weerspiegelt het Hollandsch stilleven de toenemende welvaart evenzeer als de liefde voor het curieuse.

Behalve op de genoemde aftakkingen van het keukenstuk willen wij nog de aandacht vestigen op de vischstillevens en het jachtstilleven.

Beide komen eerst in het derde kwart der eeuw tot weelderige ontplooiing, want van de heel groote meesters wordt van Beyeren in 1620 geboren, terwijl Melchior d'Hondecoeter en Jan Weenix eerst in 1636 en 1640 het levenslicht zien. Deze leiders hebben evenwel - het spreekt vanzelf- hun voorloopers.

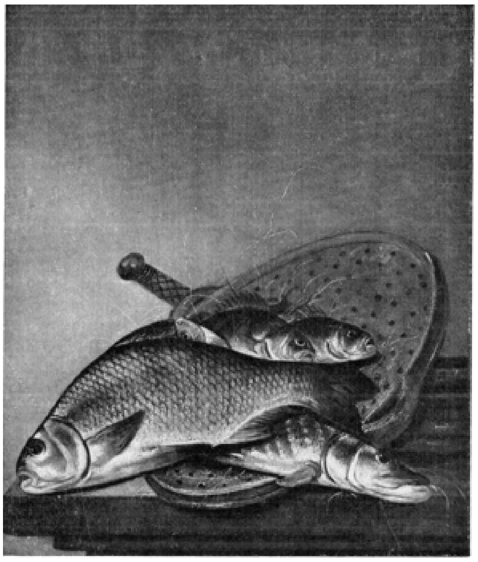
Visschen, oorspronkelijk een zelden missend onderdeel der 'koockenen', worden afzonderlijk op eenvoudige wijze geschilderd door een tiental meesters, waarvan de bekendste zijn Pieter van Noort (geb. ± 1592 vermoedelijk



Afb. 257. Pieter van Noort. Visch-stilleven. Rijksmuseum.

te Leiden, overl. vermoedelijk te Zwolle), en Pieter de Putter, ± 1600 geboren in Den Haag, overl. 1659 te Beverwijk[576)]. Van dezen is Pieter van Noort de meest talentvolle. Zijn werk is zeer schilderachtig, breed van toets, plastisch, mooi van licht. Hij was van 1626 tot 1648 lid van het Leidsche Lucasgild en het schijnt wel, dat de manier van werken van Bailly's leerlingen aan de ontwikkeling van zijn talent ten goede is gekomen. Van Noort schilderde meest riviervisch (afb. 257), een enkele maal ook schelvisschen.

P i e t e r d e P u t t e r (afb. 258) zou men den schilder der hengelaars kunnen noemen, want wat hij het beste maakt is hetgeen de Hollandsche slooten en weteringen opleveren: baars en snoek. Hij was een middelmatig talent, al wordt hij in een acte 'vermaart schilder van visschen' genoemd. Soms schilderde hij ook zeevisch en interieurs met visschers. In 1626 trouwde hij in Den Haag met Maria van Queborn en werd daardoor een zwager van den bekenden visch-schilder Abraham van Beyeren. Hij woonde nog in 1649 in de hofstad.



Afb. 258. Pieter de Putter. Visch-Stilleven. Rijksmuseum.

H e t j a c h t s t i l l e v e n krijgt eerst ruimer beteekenis voor den Hollandschen schilder, wanneer de rijke kooplieden, die op de patrijzen-, hazen- en fazantenjacht gaan, zich voor geschilderde afbeeldingen van geschoten wild gaan interesseeren. Voordien reeds worden stillevens geschilderd van op de vinkenbaan verschalkte vogeltjes, o.a. door E l i a s V o n c k (Amsterdam 1605-1652 aldaar), terwijl er later heel mooie stukjes met doode vogels worden gemaakt door den landschapschilder S a l o m o n R u y s d a e l . Er is er o.a. een van 1652 in het Bredius-Museum.

Het is wel merkwaardig, dat niet al hetgeen dagelijks werd geschoten of geslacht de moeite van het afbeelden werd waard geacht. Een geslachte haan of kip, al of niet geplukt, komt buiten de keukenstukken in de stillevens niet eer voor dan omstreeks 1645, evenmin een doode haas of eendvogel. Daarentegen worden groote zwanen, vermoedelijk wegens hun zeldzaamheid, reeds vroeg afgebeeld, o.a. door Elias Vonck. Het geslachte varken of rund is den schilders slechts welkom als onderdeel van een genre-

stuk, maar geenszins als stilleven om de schilderachtige schoonheid. Deze zou slechts Rembrandt en enkele weinige anderen tot meesterwerken inspireeren.

Tallooze stillevens zijn geschilderd als uithangteekens. Een, met den naam van Aelbert Cuyp gemerkt, bezit het Rijksmuseum. Het is aan weerskanten beschilderd met tafreelen uit het wijnkoopersbedrijf.

Het behoeft geen verwondering te baren, dat groote meesters zich hiertoe leenden, want zelfs onze beste schilders knapten naast hun eigenlijke werk tal van kleinere karweitjes op. Hoeveel goede landschap- en genreschilders hebben er niet clavecimbels, reiswagens, boerenwagens en sleden gedecoreerd? Schilderden niet van der Helst en Molenaer tuinversieringen voor het Huis te Manpad in Heemstede[577] en maakte niet in 1654 de toen algemeen geëerde Carel Fabritius stedewapens voor de Delftsche burgemeesters, te zamen voor de somma van 12 gulden[578]?

Kortom, menig kunstschilder heeft evenzeer ‘toegepaste’ kunst gemaakt. Voor uithangborden kwam men uiteraard vaak bij den stillevenschilder terecht. Vincent Laurensz. van der Vinne deed dit werk blijkbaar dermate naer den eysch, dat men hem den Rafaël der uithangborden noemde! Dat de uithangborden soms meesterwerken waren, blijkt o.a. uit een uiting van Sorbière, die het heeft over ‘boutiques, dont les enseignes sont quelquefois de fort bons tableaux’[579].

Op enkele uitzonderingen na ontbreekt in het Hollandsch stilleven vóór 1650 het illusionistisch element. De schilders streven er naar realisme, stofuitdrukking en dieptewerking, maar het smaakvol arrangement en het schilderachtig effect gaat hen boven alles. Daarom ook zijn de voorwerpen lang niet altijd op de natuurlijke grootte afgebeeld. Eerst bij tweederangs meesters van den lateren tijd, zooals b.v. Antonie en Johannes Leemans (geb. 1631 en 1633), overheerscht de bedoeling om zóó te schilderen, dat de voorwerpen als voor 't grijpen zijn.

Samuel van Hoogstraten (1627-1676) was daar vooral sterk in en trachtte er de menschen in te laten loopen, door b.v. geschilderde gedroogde scholletjes ergens op te hangen (Houbraken II 157).

Het spreekt vanzelf, dat de eischen voor het stilleven met decoratief doel andere waren. Bijbelsche muziekinstrumenten op orgeldeuren moesten wel illusionistisch worden geschilderd en hun grootte had niet de natuur maar den decoratieven eisch te volgen. Hetzelfde geldt voor de bloemstukken, guirlandes en tropheeën, voor de binnen-beschildering van paleizen en huizingen bestemd.

In den bloeitijd onzer schilderkunst was voor het stilleven een nog breeder ontplooiing weggelegd. Het zou niet winnen aan innigheid, want daarin viel Heda niet te overtreffen. Maar het zou nog veel afwisselender en rijker worden van bouw, weelderiger van kleur, met meer variatie in den toon, en het zou nóg grooter verscheidenheid van onderwerpen gaan vertoonen. Dit alles zal in ons negentiende hoofdstuk ter sprake komen.

Met deze beschouwingen willen wij het eerste deel van dit boek besluiten. Wij hebben daarin, na een algemeen overzicht, den opbloei nagegaan van een eigen, rassige kunst, die berust op liefde voor de werkelijkheid en op aangeboren zin voor het schilderachtige. In sommige gestalten: Hercules Seghers, Saenredam, Frans Hals, leerden wij daarbij groote kunstenaars kennen, die de scheppers waren van werken van niet te beschrijven schoonheid. Behalve dien opbloei beschouwden wij het verloop gedurende de geheele zeventiende eeuw van de genre- en portretschilders uit Hals' school en maakten daarbij kennis met groote meesters gelijk Adriaen en Isaac van Ostade. Bovendien volgden wij de geheele ontwikkeling der Italianiseerende stroomingen hier te lande alsmede die van het meest nationale in onze kunst, de regenten- en schutterstukken, gedurende de geheele 17e eeuw. Hierbij trokken reeds meesterwerken gelijk Rembrandt's Nachtwacht en Staalmeesters onze bijzondere aandacht. In het nu volgend laatste deel, waarvan het grootste stuk aan Rembrandt's tijd en school wordt gewijd, zullen wij den weg trachten te vinden in de overweldigende veelheid en verscheidenheid van tal van meesters, wier werken mede den onsterfelijken roem uitmaken onzer zeventiende eeuwsche schilderkunst.

Eindnoten:

555) Zie voor het volgende E. Zarnowska, la Nature-Morte Hollandaise, Bruxelles 1929, édition du Palais des Beaux Arts, met talrijke belangrijke afbeeldingen. Verder de andere in aant. 409 genoemde literatuur.
556) Afgebeeld bij Moes-Martin, Oude Schilderkunst in Nederland, I, No. 2.
557) Het woord ‘stilleven’, in de 17e eeuw ook wel door de schilders genoemd ‘stilstaand leven’, ontstond blijkbaar uit de behoefte om een woord te hebben voor datgene, wat gemaakt was naar het niet bewegende leven, d.i. naar de niet bewegende natuur.
558) Zie Bredius in Burlington Magazine XLI 175.
559) Medemblik 1624-Hoorn 1666. Zie in Nieuw Ned. Biogr. Woordenboek VIII. Hij schilderde schutterstukken, portretten en stillevens.
560) Zie over Jan van de Velde Wurzbach, den catalogus van het Mauritshuis, Onze Kunst 1916 II 101, en K. Zoege von Manteuffel, die Künstlerfamilie van de Velde. Bielefeld & Leipzig, Velhagen & Klasing, 1927.
561) Zie over de verschillende schilders van dien naam Künstler-Inventare VI 2070 vlgg. Het daar genoemde schilderij van 1651 uit particulier bezit is afgebeeld in Moes-Martin, Oude Schilderkunst in Nederland, II No. 18.
562) Zie Künstler-Inventare VI 2214 vlgg., IV 1258 VI 1761 en VII 256.
563) Uitgegeven door Bredius, Künstler-Inventare VI 2214.
564) Zie Wurzbach, en vooral Künstler-Inventare VI 2225 en VII 248, met afbeeldingen van stillevens met vruchten en papegaaien.
565) Zie over Torrentius Dr. A. Bredius, Johannes Torrentius, 1909. Voorts B.W.F. van Riemsdijk in Bredius-Bundel blz. 243, waar de schilderij is afgebeeld, en Onze Kunst 1915 II 98. Vgl. ook blz. 24.
566) Bredius t.a.p. blz. 8.
567) Vgl. over den aard der Vanitas hoofdstuk V. Geheel op zichzelf staan de vanitas-voorstellingen van Bramer. Zie hierover E. Tietze-Conrat in Gazette des Beaux Arts 1928, 1e halfj., blz. 1.

568) Vgl. de in aant. 352 genoemde Vanitas van Hercules Seghers, afb. 168.
569) Zie Thieme-Becker in verbo Bailly.
570) Zie uitvoerig Bredius in Oud Holland VIII, 1890, blz. 148 vlgg.
570a) Zie Dr. Schneider bij Thieme-Becker in de verbo de Heem.
571) Zie Bredius, Künstler-Inventare V 1761.
572) Oud Holland VIII, 1890, blz. 148.
573) In het Rijksmuseum hangt, toegeschreven aan Metsu, een verrukkelijk stilleventje uit dezen tijd (no. 107b), dat zonder twijfel tot Bailly's kring behoort, evenals een dergelijk stuk te Leipzig, dat evenwel krachtiger van schildering is en van andere hand. Ook moet in die jaren de stemmige Vanitas zijn ontstaan, die Dr. Bredius indertijd kocht uit de nalatenschap van Jacob Maris, om ze aan het Mauritshuis in bruikleen te geven (no. 654 van den catalogus).
574) Een stilleven met afbeeldingen naar etsen en schilderijen van Rembrandt en dat dus blijkbaar in diens onmiddellijke omgeving is ontstaan, bevindt zich als Dou in het Museum te Dantzig. Een repliek is afgebeeld bij Eugen Holländer, die Medizin in der Malerei.
575) Zie over hem Thieme-Becker in verbo.
576) Zie Künstler-Inventare IV 1150 vlgg. en VII 180.
577) Bredius in Obreen's Archief VII 302.
578) Oud Holland XLVIII, 1931, 122.
579) Lettres et Discours, ms. in de Bibliothèque Nationale te Parijs No. Z. 2184, lettre II à M. de Bautru. Vgl. ook van Lennep en ter Gouw, de Uithangteekens, I 179 vlgg..

Lijst van afbeeldingen, alfabetisch volgens de kunstenaars.

	Afb.
AERT PIETERSZ., zie Pietersz.	
AERTSZ, HENDRICK, zie Hendrick.	
AMSTERDAM, Kloveniersdoelen. Reconstructie van het Grondplan der nieuwe Zaal	123
ARENTSZ, ARENT, Winter. Particulier Bezit	140
AST, B.V.D., Bloemstuk, 1620. Rijksmuseum	170
AVERCAMP, H. IJsvermaak. Schwerin	141
BACKER, JAC. ADR. Regentessen van het Burgerweeshuis 1634. Amsterdam, Burgerweeshuis	105
BACKER, JAC. ADR., Regenten van het Nieuwezijds Huiszittenhuis te Amsterdam ± 1650. Rijksmuseum	109
BACKER, JAC. ADR., Korporaalschap van Kapitein Corn. de Graeff, 1642. Rijksmuseum	126
BASSEN, B.V., 1620. Fantazie-kerk met het Graf van Willem den Zwijger. Boedapest	155
BASSEN, B.V., Fantazie-kerk, 1626. Figuren van E.v.d. Velde. Mauritshuis	158
BASSEN, B.V., Zaal. Figuren van E.v.d. Velde. Rijksmuseum	159
BEGA, C., Binnenhuis, 1669. Rijksmuseum	241
BEYEREN, ABR. V., Woelig Water. Museum Boymans	152
BLOEMAERT, A., Prediking van Johannes den Dooper. Brunswijk	62
BLOEMAERT, A., De Bruiloft van Peleus en Thetis, 1638. Mauritshuis	71
BLOEMAERT, A., Grijzaard. Dresden	72
BLOEMAERT, A., Boerderij. Prent van J. Saenredam	131

BLOEMAERT, H., Het Eiervrouwtje, 1632. Rijksmuseum 74

BOL, F., Regenten van het Leprozenhuis te Amsterdam, 1649. Rijksmuseum 106

BOL, F., Regentessen van het Leprozenhuis te Amsterdam, 1668. Raadhuis, Amsterdam 113

BOR, PAULUS, De Waarzegster. Centraal Museum Utrecht 80

BOSSCHAERT, AMBR., Bloemstuk. Mauritshuis 169

BRAY, JAN DE, Overlieden van het Haarlemsch St. Lucas-gild, 1675. Rijksmuseum 17

BRAY, JAN DE, Seleucus laat zich een Oog uitsteken. Haarlem, Raadhuis 27

BRAY, JAN DE, Het Vinden van Mozes, 1661. Museum Boymans 68

BRAY, JAN DE, Regenten van het Haarlemsche Leprooshuis, 1663. Frans Hals Museum 69

BROUWER, A., Vechtpartij. Dresden 215

BRUGGHEN, H. TER, zie Terbrugghen.

BUYTEWECH, W., Vroolijk Gezelschap, ± 1617. Boedapest 59

BUYTEWECH, W., Landschap. Teekening. Particulier Bezit 130

BUYTEWECH, W., Landschap. Ets van 1622 138

BUYTEWECH, W., Binnenhuis. Teekening, 1617. Hamburg 205

BUYTEWECH, W., Gezelschap, ± 1616 à '17. Bredius-Museum, 's Gravenhage 206

BUYTEWECH, W., De Twee Paren, ± 1614 à '15. Rijksmuseum 207

CABEL, ARENT V.D., zie Arentz.

CLAESZ, PIETER, Stilleven, 1647. Rijksmuseum 245

CLAEUW, J. DE, Vanitas. Rijksmuseum 253

CODDE, P., Familiefeest, 1633. Academie voor Beeldende Kunsten, Weenen 210

CONINXLOO, GILLIS V., Het Oordeel van Midas, 1588. Dresden	132
CORNELIS VAN HAERLEM, de Kindermoord, 1591. Frans Hals Museum	67
CUYP, A., Vergezicht met Teekenaar aan 't Werk. Particulier Bezit	37

	Afb.
CUYP, J.G., Vrouweportret. Dzikow, Graaf Tarnowski	186
CUYP, J.G., Jongetje. Frankfurt a.M.	187
DEELEN, D.V., Het Kantoor, 1642. Vroeger in de verzameling Steengracht	160
DEELEN, D.V., Praalgebouwen en Waranden, 1635. Brunswijk	161
DOU, G., De Bellenblazer. Verzameling Sparre, Stockholm	256
DUJARDIN, K., Regenten van het Amsterdamsche Spinhuis, 1669. Rijksmuseum	55
DUSART, CORN. Portret van A. van Ostade. Naar de prent van J. Gole	14
DUSART, CORN., Herbergtuin. Rijksmuseum	240
DUYSTER, W., Het Gesprek. Kopenhagen	211
DUYSTER, W., Soldatenwachtkamer. Particulier Bezit	213
DYCK, ANT. V., Prins Thomas van Savoye. Turijn	43
DYCK, ANT. V., Anna Wake, 1628. Mauritshuis	47
ELIAS, N., Regenten en Boekhouder van het Amsterdamsche Spinhuis, 1628 (?). Rijksmuseum	95
ELIAS, N., Korporaalschap van Kapitein Vlooswijck, 1642. Rijksmuseum	125
ELIAS, N., Cornelis de Graeff, Burgemeester van Amsterdam. Berlijn	180
ELIAS, N., Maria Swartenhondt, 1627. Rijksmuseum	181
ELSHEIMER, A., prent naar	135
EVERDINGEN, C.V., EN ANDEREN, De Oranjezaal in het Huis ten Bosch te 's Gravenhage. Wand tegenover den Triumftocht	82

FLINCK, G., Korporaalschap Albert Bas, 1643. Rijksmuseum 127

FLINCK, G., Overlieden der Kloveniers te Amsterdam, 1642. Rijksmuseum 128

FLINCK, G., Schuttersfeest bij den Vrede van Munster, 1648. Rijksmuseum 129

GEEST, W. DE, De Familie Wigeri uit Leeuwarden, 1621. Stuttgart 172

GEEST, W. DE, Prinses Elizabeth van Nassau, 4½ jaar oud, 1625. Kon. Paleis, 's Gravenhage 185

GOLE, J., Portret van A. van Ostade. Prent naar Corn. Dusart 14

GOUDT, H., Tobias met den Engel, 1608. Prent naar Elsheimer 135

GOYEN, JAN VAN, Hollandsch Stadje. Teekening, 1652. 's Rijks Prenten-Kabinet, Amsterdam 1

GOYEN, JAN VAN, Riviermonding, 1655. Mauritshuis, Bruikleen van Dr. Bredius 30

GOYEN, JAN VAN, Landschap met Eiken, 1641. Rijksmuseum 57

GOYEN, JAN VAN, Winterlandschap, 1622. Leiden 144

GOYEN, JAN VAN, Huizen langs den Weg, 1628. Frankfort a/M. 145

GREBBER, P. DE, 1628. De zeven Werken van Barmhartigheid. Frans Hals Museum 70

HAARLEM, Cluveniersdoelen in 1787. Naar een prent 90

HAERLEM, CORNELIS VAN, zie Cornelis.

HALS, CLAES, Lezend Meisje. Mauritshuis 228

HALS, CLAES, Gezicht op Haarlem. Particulier Bezit 229

HALS, DIRCK, De Buitenpartij. Rijksmuseum 203

HALS, DIRCK, Feestmaal in een Zaal, 1628. Academie voor Beeldende Kunsten, Weenen 209

HALS, FRANS, De Vroolijke Drinker. Rijksmuseum vóór den titel

HALS, FRANS, Portret van Jac. Olycan, 1625. Mauritshuis 18

HALS, FRANS, Portret van Aletta Hanemans, 1625. Mauritshuis 19

HALS, FRANS, Officieren van den Cluveniersdoelen te Haarlem, 1633. Frans Hals Museum 92

HALS, FRANS, Officieren van den St. Jorisdoelen te Haarlem, 1616. Frans Hals Museum 96

HALS, FRANS, Officieren van den Cluveniersdoelen te Haarlem, 1627. Frans Hals Museum 97

	Afb.
HALS, FRANS, Officieren van den St. Jorisdoelen te Haarlem, 1627. Frans Hals Museum	98
HALS, FRANS, Regenten van het Elizabeths-Gasthuis te Haarlem, 1641. Frans Hals Museum	100
HALS, FRANS, Regenten van het Oudemannenhuis te Haarlem, 1664. Frans Hals Museum	116
HALS, FRANS, Regentessen van het Oudemannenhuis te Haarlem, 1664. Frans Hals Museum	117
HALS, FRANS, Officieren en Onderofficieren van den St. Jorisdoelen te Haarlem, 1639. Frans Hals Museum	119
HALS, FRANS, Het Echtpaar. Rijksmuseum	188
HALS, FRANS, Paulus van Beresteyn, 1629. Louvre, Parijs	189
HALS, FRANS, De Man met den slappen Hoed, ± 1661. Cassel	190
HALS, FRANS, René Descartes, ± 1649. Kopenhagen	191
HALS, FRANS, De Nar. Verzameling Baron Robert de Rothschild, Parijs	192
HALS, FRANS, Meisje uit het Volk. Parijs	193
HALS, FRANS, Drinkende Jongen. Schwerin	194
HALS, FRANS, Mansportret, ± 1653 à '55. Rijksmuseum	195
HALS, FRANS, Lachende Jongens. Amerikaansch Bezit	196
HALS, FRANS, Jonker Heythuysen. Verzameling Liechtenstein, Weenen	197
HALS, FRANS, Zelfportret, 1639. Frans Hals Museum	198
HALS, FRANS, Vroolijk Gezelschap, ± 1617. New York	204
HALS, FRANS, Zie ook H e u s s e n , N.V.,	167
HALS, FRANS, HARMEN, Het oude Paar. Hamburg	217

HEDA, W., Stilleven. Dresden	35
HEDA, W., Ontbijt, 1634. Museum Boymans	246
HEEM, J.D. DE, Boekenstilleven, 1628. Mauritshuis	250
HELST, B.V.D., Zelfportret, 1662. Hamburg	13
HELST, B.V.D., Korporaalschap Bicker, 1639. Rijksmuseum	88
HELST, B.V.D., Regenten van het Walenweeshuis, 1637. Amsterdam, Walenweeshuis	107
HELST, B.V.D., De Schuttersmaaltijd, 1648. Rijksmuseum	108
HELST, B.V.D., Overlieden van den St. Sebastiaansdoelen te Amsterdam, 1653. Rijksmuseum	110
HELST, B.V.D., Overlieden van den Kloveniersdoelen te Amsterdam, 1655. Rijksmuseum	111
HELST, B.V.D., Overlieden van den St. Jorisdoelen te Amsterdam, 1656. Rijksmuseum	112
HENDRICK AERTSZ., Fantaziekerk. Naar de prent van J. Londerseel	154
HEUSSEN, N.V., en HALS, F., Stilleven, 1630. Particulier Bezit	167
HEYDEN, JAN V.D., Het Oude Delft te Delft. Particulier Bezit	33
HONDECOETER, M.D'., Het drijvende Veertje. Rijksmuseum	36
HONTHORST, G., Zelfportret, 1655. Centraal Museum, Utrecht	75
HONTHORST, G., De Tandarts. Dresden	76
HONTHORST, G., De Violist, 1623. Rijksmuseum	77
HOOCH, P. DE, Burgerbinnenhuis uit de tweede helft der 17e eeuw. Verzameling Arenberg, Westfalen	10
HUIS TEN BOSCH, Oranjezaal	81 en 82
JORDAENS, JAC., Driekoningenfeest. Weenen	46

JORDAENS, JAC., EN ANDEREN, De Oranjezaal in het Huis ten Bosch te 's Gravenhage 81

JARDIN, KAREL DU, zie Dujardin.

KETEL, CORN., Korporaalschap van Kapitein Rosecrans, 1588. Rijksmuseum 23

KETEL, CORN., Vrouweportret. Kasteel Rohoncz 175

KEYSER, TH. DE, Familiegroep (Loth en zijne Dochters). Particulier Bezit 21

KEYSER, TH. DE, Pieter Schout, 1660. Rijksmuseum 42

	Afb.
KEYSER, TH. DE, Korporaalschap van Allart Cloeck, 1632. Rijksmuseum	91
KEYSER, TH. DE, Anatomie van Dr. Seb. Egberts, 1619. Rijksmuseum	102
KEYSER, TH. DE, De Amsterdamsche Zilversmeden, 1627. Straatsburg	103
KEYSER, TH. DE, Korporaalschap van Kapitein Jac. Symonsz. de Vries, 1633. Rijksmuseum	120
KEYSER, TH. DE, Constantijn Huygens, 1627. Londen	182
KEYSER, TH. DE, Vrouweportret. Bredius-Museum, 's Gravenhage	183
KLOVENIERSDOELEN te Amsterdam, grondplan	123
KLOVENIERSDOELEN, te Haarlem, van binnen	90
LASTMAN, P., Offerstrijd tusschen Orestes en Pylades, 1614. Rijksmuseum	83
LEYSTER, JUDITH, De Vroolijke Drinker, 1629. Rijksmuseum	199
LEYSTER, JUDITH, Dansende Jeugd. Particulier Bezit	226
LEYSTER, JUDITH, De Fluitspeler. Stockholm	227
LIEVENS, J., Zelfportret. Londen	49
LIEVENS, J., Grijzaard. Mauritshuis	50
LIEVENS, J., De Schrijver. Particulier Bezit	255
LONDERSEEL, J., prent van	154
LUNDENS, G., Copie naar Rembrandt's Nachtwacht in onverminkten toestand. Londen	122
MAES, E.C.V.D., Vaandrig, 1617. 's Gravenhage, Gemeentemuseum	93
MAES, N., Regenten van het Amsterdamsch Chirurgijnsgild, 1680 Rijksmuseum	114

MEER VAN DELFT, JAN VAN DER, zie V e r m e e r	
METSU, G., Christus als Hovenier. Weenen	64
MIEREVELT, M., Prins Maurits, 1617. Mauritshuis	51
MIEREVELT, M., Jacob Cats, 1634, Rijksmuseum	176
MIERIS, F. VAN, De Schilder in goeden doen. Dresden	16
MOEYAERT, N., zie M o y a e r t	
MOLENAER, J.M., Het Gehoor, 1637. Mauritshuis	219
MOLENAER, J.M., De Rooker. Frankfort a/M.	222
MOLENAER, J.M., Vroolijk Gezelschap, 1628. Vroeger bij Freiherr von Heyl te Worms	223
MOLENAER, J.M., Model-Pauze. Berlijn	224
MOLENAER, J.M., Vroolijk Gezelschap. Museum Boymans	225
MOLYN, P., De Zandweg, 1626. Brunswijk	142
MOYAERT, N., Mercurius en Herse, 1624. Mauritshuis	84
MOYAERT, N., Drieërlei Keuze. Rijksmuseum	85
MOREELSE, P., Damesportret, 1627. Mauritshuis, Bruikleen Bredius	48
MOREELSE, P., De Schoone Herderin, 1630. Rijksmuseum	63
MOREELSE, P., Het Prinsesje. Rijksmuseum	178
NETSCHER, C. Vrouwe van Waalwijk, 1683. Mauritshuis	53
NOORT, P.V., Visch-Stilleven. Rijksmuseum	257
OSTADE, A.V., portret van	14
OSTADE, A.V., De arme Schilder. Dresden	15

OSTADE, A.V., en SAENREDAM, de Kerk te Assendelft, 1649. Amsterdam	162
OSTADE, A.V., Boerenvreugd, ± 1635. München	216
OSTADE, A.V., Dansende Boeren. Teekening. Teyler's Museum, Haarlem	230
OSTADE, A.V., Boerenfeest, ± 1633. Mauritshuis	231
OSTADE, A.V., Lachende Boer, 1656. Rijksmuseum	232
OSTADE, A.V., Schaatsenrijders in de Herberg, 1661. Rijksmuseum	233

	Afb.
OSTADE, A.V., Boerenherberg, 1662. Mauritshuis	234
OSTADE, A.V., De Vioolspeler. Ets	235
OSTADE, A.V., De Schoolmeester, 1662. Parijs	236
OSTADE, A.V., De Dokter. Berlijn	237
OSTADE, A.V., Boerengezelschap in een Prieel, 1676. Cassel	238
OSTADE, A.V., Boerenherberg, 1679. Dresden	239
OSTADE, I.V., Op het IJs. Dresden	242
OSTADE, I.V., Rust bij de Herberg, 1646. Mauritshuis	243
OSTADE, I.V., Winter. München	244
PALAMEDESZ., ANT. Het Feest. 1632. Mauritshuis	212
PIETER CLAESZ, zie Claesz.	
PIETERSZ, AERT, De Staalmeesters, 1599. Rijksmuseum	89
PIETERSZ, AERT, Anatomie van Dr. Seb. Egberts, 1603. Waagmuseum, Amsterdam	94
PIETERSZ, AERT, Korporaalschap van Kapitein Jan de Bisschop, 1599. Rijksmuseum	118
POELENBURGH, C.V., Nymfen door Satyrs verrast. Rijksmuseum	87
PORCELLIS, JAN, Woelige Zee. Bredius-Museum, 's Gravenhage	149
POT, HENDRICK, Vondel als Herder. Rijksmuseum	20
POT, HENDRICK, De Familie van Beresteyn. Louvre	22
POT, HENDRICK, Vroolijk Gezelschap, 1633. Museum Boymans	86
POT, HENDRICK, Mansportret. Chantilly	200
POTTER, PAULUS, Het Spiegelende Koetje, 1648. Mauritshuis	34

POTTER, PAULUS, Berenjacht, 1649. Enkhuizen, Raadhuis 40

POTTER, PAULUS, Dirck Tulp, 1653. Verzameling Six, Amsterdam 44

POTTER, PIETER, Vanitas. Berlijn 251

PUTTER, P. DE, Visch-Stilleven. Rijksmuseum 258

QUAST, P., Kaartspelers. Mauritshuis 218

RAVESTEYN, J.V., Officier. Mauritshuis 177

REMBRANDT, De Staalmeesters, 1662. Rijksmuseum 2

REMBRANDT, Loth en zijn Dochters, Ets van J.v. Vliet naar een verloren schilderij 4

REMBRANDT, Geteekende studie voor den predikant Anslo, 1640. Parijs, verzameling Edmond de Rothschild 5

REMBRANDT, De Predikant Anslo troost een Weduwe, 1641. Berlijn 6

REMBRANDT, Zelfportret, ± 1655. Weenen 11

REMBRANDT, De Eendracht van het Land. Museum Boymans 24

REMBRANDT, Abraham's Offer, 1635. Leningrad, Ermitage 28

REMBRANDT, De Gevangenneming van Simson, ± 1636. Frankfort a/M. 38

REMBRANDT, De Terugkeer van den verloren Zoon. Leningrad, Ermitage 39

REMBRANDT, Anna Wijmer, 1641. Verzameling Six, Amsterdam 52

REMBRANDT, Grijsaard, 1632. Cassel 73

REMBRANDT, Anatomie v. Dr. Nic. Tulp, 1632. Mauritshuis 104

REMBRANDT, De Staalmeesters, 1662 (Detail). Rijksmuseum 115

REMBRANDT, Korporaalschap van Kapitein Frans Banning Cocq (de Nachtwacht), 1642. Rijksmuseum 121

REMBRANDT, Paulus in de Gevangenis, 1627. Stuttgart 254

RUBENS, P.P., Leeuwenjacht, ± 1615 à '18. München	41
RUBENS, P.P., Helene Fourment, ± 1631. Leningrad	173
RUISDAEL, JACOB, Molen te Wijk bij Duurstede. Rijksmuseum	29
RYCK, P. CORN., van (toegeschreven aan). Keuken met de Geschiedenis van den Rijken Man en Lazarus. Rijksmuseum	165

	Afb.
SAENREDAM, J., Prent naar A. Bloemaert	131
SAENREDAM, P., Nieuwe Kerk te Haarlem, 1653. Boedapest	157
SAENREDAM, P., De Kerk te Assendelft, 1649, met figuren van A.v. Ostade. Amsterdam	162
SAENREDAM, P., De Mariakerk te Utrecht van binnen, 1641. Rijksmuseum	163
SAENREDAM, P., De Mariakerk te Utrecht van buiten, 1663. Museum Boymans	164
SANDRART, J.v., Korporaalschap van Corn. Bicker, 1640. Rijksmuseum	124
SANTVOORT, D., Regentessen van het Amsterdamsche Spinhuis, 1638. Rijksmuseum	54
SANTVOORT, D., Portret van een Hollandsche Vrouw, ± 1640. Hannover	174
SANTVOORT, D., Meisje van 2½ jaar, 1636. Verzameling van Loon, Amsterdam	184
SAVERY, ROELANT, Het Hert tusschen de Koeien. Rijksmuseum	134
SAVERY, ROELANT, Bloemen, Utrecht, Centraal Museum	171
SCHOOTEN, FLORIS VAN, Keuken. In den kunsthandel te Amsterdam	166
SEGHERS, HERCULES, Gezicht op Rhenen. Berlijn	136
SEGHERS, HERCULES, Berglandschap. Florence, Uffizi	137
SEGHERS, HERCULES, Vanitas. Particulier Bezit	168
STAVERENUS, P., Vroolijk Paar. Particulier Bezit	221
STEEN, JAN, De St. Nicolaas-Avond. Rijksmuseum	3
STEEN, JAN, Zelfportret, Rijksmuseum	12
STEEN, JAN, Soo d'Ouden songen, soo pypen de Jongen. Mauritshuis	45

STEENWYCK, HARMEN V., Vanitas. Londen	248
STEENWYCK DE JONGE, HENDR. V., Gothische Kerk van binnen, 1609. Dresden	156
STEENWYCK, P.V., Vanitas met Betrekking tot den Dood van M.H. Tromp, 1653. Leiden	249
TERBORCH, G., De Vrede van Munster, 1648. Londen	25
TERBORCH, G., De Brief. Mauritshuis	31
TERBORCH, G., De Verkeerbord-Spelers. Bremen	214
TERBRUGGHEN, H., Slapende Mars. Centraal Museum, Utrecht	78
TERBRUGGHEN, H., Lachend Meisje, 1629. Centraal Museum, Utrecht	79
TORRENTIUS, J., Stilleven, 1614. Rijksmuseum	247
VELDE, ADR. V.D., Annonciatie. Rijksmuseum	66
VELDE, E.V.D., De Veerpont, 1622. Rijksmuseum	56
VELDE, E.V.D., Duinlandschap, 1629. Rijksmuseum	143
VELDE, E.V.D., Buitenpartij, 1614. Mauritshuis	208
VELDE, E.V.D., en VAN BASSEN	158 en 159
VELDE, J.V.D., De Witte Koe. Prent van 1622	139
VELDE DE JONGE, WILLEM VAN DE, Slag bij Kijkduin 1673. Teekening. Particulier Bezit	7
VELDE DE JONGE, WILLEM VAN DE, De Slag bij Kijkduin 1673. Rijksmuseum	8
VENNE, A. VAN DE, Burger-Binnenhuis uit het eerste kwart der 17e eeuw. Prent	9
VENNE, A. VAN DE, De Zielevisscherij, 1614. Rijksmuseum	146
VENNE, A. VAN DE, De Rijswijksche Kermis, 1618. Rijksmuseum	147

VENNE, A. VAN DE, Arme Weelde. Grauwtje, 1635. Museum Boymans	220
VERMEER V. DELFT, J., De Koppelaarster, 1656. Dresden	60
VERMEER V. DELFT, J., Het Geloof. New York	65
VERMEULEN, I., Vanitas. Mauritshuis, bruikleen Bredius	252
VERSPRONCK, J., Regentessen van het H. Geesthuis te Haarlem, 1642. Frans Hals Museum	99
VERSPRONCK, J., Pieter Schout, Burgemeester van Amsterdam, 1641. Rijksmuseum	201

	Afb.
VERSPRONCK, J., Meisje in 't blauw, 1641. Rijksmuseum	202
VINCKBOONS, D., Boerekermis, 1629. Mauritshuis	133
VLIEGER, S. DE, Het Scheveningsche Strand, 1643. Mauritshuis	150
VLIEGER, S. DE, De Inscheping, 1649. Weenen	151
VLIET, J. VAN, Loth en zijn Dochters. Ets naar een verloren schilderij van Rembrandt	4
VOORT, CORN. V.D., Regenten van het Oudemannen- en Vrouwenhuis te Amsterdam, 1618. Rijksmuseum	101
VOORT, CORN. V.D., Cornelis Pietersz. Hooft, Burgemeester van Amsterdam, 1622. Rijksmuseum	179
VROOM, H., 1617. Het Overzeilen der Spaansche Galeien in 1602. Rijksmuseum	26
WERFF, ADR. V.D., Liefkoozend Paar, 1694. Rijksmuseum	61
WIERINGEN, C.V., 1622. De Slag bij Gibraltar, 1607 (Detail). Scheepvaartmuseum, Amsterdam	148
WILLAERTS, ADAM, Storm op Zee, 1614. Rijksmuseum	153
WITTE, E. DE, Kerk van binnen. Museum Boymans	32
WIJNANTS, J., Landschap bij Avond, ± 1670. München	58

Register.

Vet gedrukte cijfers verwijzen naar die bladzijden of aanteekeningen, die voor een kunstenaar of onderwerp van meer belang zijn dan de overige.

Academische landschappen, 237.
Academisme, 90, 93, 94, 95-96, **105 vlgg.**; aant. 187. Zie ook Italianisme.
Idem, Amsterdamsch 140, **142 vlgg.**
Idem, Delftsch, 140, 141.
Idem, Haarlemsch, **114 vlgg.**, 384.
Idem, Utrechtsch, **121 vlgg.**, 126, 351, 380, 384.
Aelst, W.v., aant. 16.
Aemstel, Ploos van, 386.
Aert Pietersz., 100, 172, 174, 299, **310**; aant. 277.
Idem, Staalmeesters (1599), 154, 174.
Idem, Korporaalschap de Bisschop (1599), 208.
Aerts, Hendrick, **269**, 274, 276.
Aertsen, Pieter, 145, 282, 283, 284, 415.
Afgunst, aant. 24.
Albani, Fr., 113, 149.
Alkmaarsche schilders (literatuur), aant. 144.
Allegorieën, 51, 105 vlgg.
Altdorfer, A., 238.
Amsterdam, Academisme 140, **142 vlgg.**
Idem, Kloveniersdoelen 22, **218-224**; aant. 91.
Idem, Stadhuis, 52, 121, 148; aantt. 93, 216, **245.**
Anatomie, kennis der, 72.
Anatomieën: Aert Pietersz., Anatomie van Dr. Egberts, 172.
Idem, Th. de Keyser, Anatomie van Dr. Egberts, 172, 187.
Idem, Rembrandt, Anatomie van Dr. Tulp, 158, 167, 172, **188.**
Idem, Rembrandt, Anatomie van Dr. Deyman, 173, **202.**
Anthonissen, H.v., 264.
Antum, A.v., 259, aant. 123.
Arcadische landschappen, 106, **149.**
Idem, portretten, 39.
Architectuur-schilderen, 17e eeuw, 57-58.
Idem, 1600-1635, 269-282.
Archivalia, 10.
Arent Arentsz., 57, **243-244**, 350.
Armoede der schilders, 18.
Asselijn, J., 47; aant. 120.
Ast, B.v.d., 290.
Avercamp, B., aant. 364 en toevoegsel blz. 453.
Avercamp, H., 78, 88, 243, **244-246**, 350; aant. 390 en toevoegsel blz. 453.

Babueren, D.v., 127, **131.**
Backer, Adr., aant. 245.
Backer, J.A., 17, 182, 300, 344, 347; aantt. 277 en 319.
Idem, Korporaalschap de Graeff (1642), 219, 220.
Idem, Regenten N.Z. Huiszittenhuis, 197-198.
Idem, Regentessen Weeshuis (1634), 190.

Backhuysen, L., 49.
Baden, H.J.v., 277.
Badens, F. aant. 277.
Baen, J. de, 51, 131, 202; aant. 5.
Bailly, D., **309**, **415**, 416, 417, 419, 425.
Baldung, Hans, 238.
Balten, P., aant. 133.
Barentz., D., 41, 141, 154; aant. 230.
Barok, ontoegankelijkheid voor den, 75, 82, 93, 297.
Bartsius, W. 319, aant. 277.
Bassano, 32, 283.
Bassen, B.v., 270, **275-276.**
Batavieren 45.
Beeldhouwkunst, aant. 96.
Beelt, C., 389.
Beerstraten, J., aant. 125.
Beest, S.v., aantt. 114 en 278.
Bega, C., 396, **400-401.**
Begrafenispenningen, 17.
Begrafenissen, 17.
Behangselschildering, 97, 122, 151.
Bellevois, J., 267.
Beoordeeling der Holl. Schilderkunst, 1.
Berchem, N., 52, 79, 120, 145, 151; aant. 241.
Berckheyde, Job, aant. 462.
Berckman, H., 324; aant. 277.
Berg, G. den, 202.
Beuckelaer, J., 282.
Beyeren, A.v., **267**, 411; aant. 25.
Bieselinge, C.J., v. aant. 277.
Binnen-architectuur, 38, 93, 97.

Bisschop, Corn., aant. 278.
Blankerhoff, J.T., aantt. 36 en 121.
Bleeker, D., aant. 200.
Bleeker, G., aant. 200.
Blieck, D. de, 277.
Bloemaert, Abraham, 111, 122, 123, **124 vlgg.**, 127, 129, 131, 132, 149, 229, 231, 295, 318, 319, 320, 351; aantt. 242, 273 en 274.
Bloemaert, Hendrick, **126**, 145, 384.
Bloemschilders (1600-1635) 288-294.
Blommendaal, R.J., aant. 200.
Bloot, P. de, 371.
Bock, F., aant. 111.
Boelema, M., 411.
Boerenleven, schilders van het, 367-402.
Bol, F., 45, 52, 117, 121, 170; aantt. 4, 26, 245 en 277.
Idem, Regenten Leprozenhuis 1649, 192.
Idem, Regenten Leprozenhuis 1664, 173.
Idem, Regentessen Leprozenhuis 1668, 200.
Bol, Hans, 246; aant. 331.
Bollongier, Hans, 290; aant. 515.
Bologna, Giov. da, 238.
Bolswert, B.A., aant. 325.
Bolswert, Schelte A., aant. 473.
Bor, P., 21, 123, **132**; aant. 89.
Borch, zie Terborch.
Borcht, P.v.d., aant. 473.
Bosch, P.v.d., 422.
Bosschaert, Abraham, 290.
Bosschaert, Ambrosius, **289-290**, 292.
Both, Andries, 378.
Bramer, L., **140-141**; aantt. 19, 93, 187, 222, 229a en 277.
Bray, D. de, aant. 137.
Bray, Jan de, **117-119**, 170, 182, 184; aantt. 137 en 463.
Bray, Jozef de, 411.
Bray, S. de, 116, **117**, 135, 138, 139; aantt. 223 en 246.
Breecker, J., aantt. 105 en 111.
Breen, Ad. v. aantt. 111 en 357.
Breen, C.v., aant. 473.
Breenbergh, B., 150.
Breero, 236, 355, 359.
Bril, P. 145, 149, 234; aant. 334.
Bronckhorst, J.G.v., 120; aantt. 216, 245 en 246.
Bronckhorst, P., aantt. 107, 130 en 187.
Bronnen, 5-11.
Brouwer, A., 33, 343, 345, **354**, **367-371**, 387 vlgg.; aantt. 370 en 512.
Brueghel, Boeren, 232, 238, 241, 282.
Brueghel, Fluweelen, 229, 232, 244, 246, 249, 252, 289, 292.
Bucolische portretten, aant. 99.
Buesem, J.v., 370.
Buitenland, reizen naar het, 66, 111, 112.
Buitenlandsche motieven, 112-113.

Bundel, W.v.d., 233; aant. 24.
Buren, Slot te, 135; aant. 105.
Burgerlijkheid der Holl. schilderkunst, 68-69.
Buytewech, W., 103, 229, 235, **242**, 247, 254, 343, 345, **355-360**, 363; aantt. 478 en 499.
Bijbelsche Geschiedenis, 51-52, 108-109.
Bijlert, J.v., 124, **131**.
Bijverdiensten van schilders, 18.

Cabel, Arent Arentsz., v.d., 57, **243-244**, 350.
Callot, 370.
Campen, Jac. v. 120, 135, 288; aant. 226.
Camphuysen, G., 79.
Cappelle, J.v.d., 264, 266.
Caravaggio, 32, 77, 107, 113, 122, 128, 129.
Carbasius, D., aant. 471a.
Carracci, Agostino, 113, 142.
Carracci, Annibale, 113, 142.
Cats, Jacob, 255, 351.
Cavaliers, schilders van, 355-367.
Centra van Holl. schilderkunst, 64-66.
Ceulen, Corn. Janson (of Janssens) v., zie Janson.
Claesz., Pieter, 285, 343, **408-409**.
Claeuw, J. de, 12, 288, **419.**
Clair-obscur, 77-78.
Codde, P., 113, 151, 343, **344**, **364**; aantt. 309, 502a en 504.
Idem, en F. Hals, Korporaalschap Reael (1633-'37), 217.
Collaert, Adr. aant. 194.
Collenius, H., aant. 246.
Collyer, E., 288, 412, **419**.
Colijns, D., aant. 243.
Conflans, Chr. de, aant. 277.
Conflict tusschen realisme en academisme, 108.
Coninxloo, Gillis v., 141, **230-232**, 236, 238, 241, 244; aant. 24.
Conservatie d. Holl. Schilderijen, 8.
Cooghen, L.v.d., 113, **121;** aant. 177.
Cornelis Cornelisz. v. Haerlem, 52, 114, **116**, 117, 155, 157, 174; aantt. 277, 284a en 438.

Cornelis Cornelisz. Haerlem, Schuttersmaaltijd (1583), 155.
Cornelis Engelsz., zie Engelsz.
Correggio, 32, 77.
Coster, Samuel, 24.
Crabeth, Wouter, 124; aantt. 261 en 277.
Cuvenes, J., 411.
Cuylenborch, A.v., 149.
Cuyp, A., 80, 264, 427; aantt. 4 en 19.
Cuyp, B. 402; aant. 544.
Cuyp, J.G., 124, 126, 131, 295, 296, **320-321**; aant. 209.

Daems de Veth, J., aant. 277.
Dalens, D., aant. 251.
Decker, C., 391.
Decker, J., 401.
Decoratieve schilderijen te 's-Gravenhage, 148; aant. 248.
Deelen, D.v., 270, 271, **276-277;** aant. 116.
Delff, C.J., 283, 288.
Delff, J.W., 304; aant. 427.
Delff, Rochus, aant. 277.
Delff, W.J., 256, 302; aant. 379.
Delft, Doele, 140; Academisme, 140, **141**.
Idem, Delflandshuis, 140.
Delorme, A., 270, 277.
Diepraem, Abr., 370.
Dierschilderkunst der 17e eeuw, 58, 145.
Diest, W.v., 49, 264, 267.
Dilettantisme 18; aant. 31.
Dirck Barentsz., 41, 141, 154; aant. 230.
Dirck Jacobsz., 41, 154, 155; aant. 298.
Doelheeren, portretten van, 158, 162.
Does, Jac. v.d., aant. 241.
Domenichino, 113.
Domenico Feti, 113, 144.
Doncker, H., 40; aant. 503.
Dood, symboliek van den, aant. 182.
Doomer, L., 202.
Dosso Dossi, 132.
Dou, G., 113, 385; aantt. 19, 25 en 574.
Doudyns, W., aant. 248.
Droochsloot, J.C., **251**, 257; aantt. 112 en 113.
Duck, J., 366.
Dürer, 31, 33, 113, 273, 278, 302.
Duflos, aant. 247.
Dujardin, K., 100; aantt. 16 en 294.
Idem, Regenten Spinhuis (1669), 173 en 200.
Dusart, C., **396-399**; aant. 138.
Duyster, W.C., **364**; aant. 504.
Dyck, Ant. v., 32, 74, 82, 84, 111, 117, 121, 127, 226, 296, 297, 308, 310, 316, 320, 336, 337; aantt. 15a en 448.
Idem, bezoeken aan Holland, 182, aant. 284 en 448.

Dyck, F.v., 286-287.

Eeckhout, G.v.d., 52.
Eerepoorten enz., 147; aant. 230.
Eigenschappen d. Holl. 17e eeuwsche schilderkunst, Zie Holl. Schilderkunst 17e eeuw.
Elias Pickenoy, N., 158, 166, 172, 184, 186, 187, 297, **312**, 343; aantt. 4, 98, 277, 319.
Idem, Regenten Spinhuis (1628), 172, 187.
Idem, Schuttersmaaltijd (1632), 158.
Idem, Korporaalschap Vlooswyck (1642), 219, 222.
Idem, Korporaalschap Rogh (1645), 164, 224.
Elsheimer, A., 32, 77, 120, 140, 142, 145, 149, **234**, 235; aantt. 237 en 351.
Elyas, Isaac, 367.
Engebrechtsz., Corn., 30.
Engelsz., Corn., 182; aantt. 277 en 284a.
Enkhuizen, Stadhuis, 52.
Esselens, J., aant. 31.
Everdingen, C.v., **120**, 135, 138; aantt. 83, 246 en 277.
Eversdyck, C.W., 324; aant. 277.
Everdyck, W., 324; aant. 277.
Eyck, Jan van, 27, 28, 77, 282.

Fabritius, B. 52.
Fabritius, C., 21, 140.
Familie-verwantschap, 16.
Ferdenandez, 411.
Ferreris, Th., aant. 246.
Festoenen, 288.
Feti, Domenico, 113, 144.
Finson, D., aant. 130.
Flatteeren, 76, 97; aant. 157.
Flinck, G., 17, 22, 25, 40, 52, 158, 160; aantt. 245 en 277.
Idem, Doelheeren der Kloveniers (1642), 158, 219, 220, 223.
Idem, Korporaalschap Bas (1643), 162, 219, 220.
Idem, Korporaalschap Huydecoper (1648) 160, **224-225**.

Floris, F., 125.
Formaten, 79-81, 91, 94.
Frederik Hendrik, Prins, 20, 107, 128, 129, 135, 138, 139, 288.
Fresco-schildering, aant. 93.
Friesche schilders (literatuurover) aant 144.
Frisius, Simon, 256.

Galen, N.V., aant. 221.
Galle, Ph., aant. 194.
Gebeurtenissen ter zee, 47 vlgg.
Geboortejaren onzer voornaamste schilders, 90-92.
Geertgen tot St. Jans, 30, 77, 153, 278, 296.
Geest, W. de, 124, 295, **319-320**; aant. 441.
Gelder, A. de, aant. 19.
Genreschilders in de 17e eeuw, 55.
Idem, 1600-1635, 350 vlgg., 384.
Genrestukken, levensgroote, 80.
Gerard David, 77.
Gerritsz, Hessel, zie Hessel.
Geschiedenis, Bijbelsche 51.
Idem, Oude 51, 105 vlgg.
Gheyn, J. de, 45, 229, **256**, 257, 288, 289, 298, 351; aant. 383.
Gielder, G. op, aant. 392.
Gildeborden, aant. 83.
Gildefeesten, 16; aant. 21.
Gilden, 15.
Giovanni da Bologna, 238.
Giselaer, N. de. 277, 367.
Glasschilderkunst, aant. 95.
Glauber, J., 148.
Goderis, H., 264.
Goes, Hugo v.d., 282.
Golingh, J., aant. 137.
Goltzius, Hendrick, 114, **116**, 117, 229, 298, 351, 358; aant. 197.
Goudt, H. 235.
Govert Jansz., 233.
Goyen, J. van, **7**, 12, 21, 55, 79, 89, 100, 246, **248-250**, 266, 404; aantt. 16, 25, 133 en 323.
's Gravenhage, Decorative schilderijen te, 148; aant. 248.
Idem, Lairesse-zaal, 148.
Idem, Huis ten Bosch, zie Huis ten Bosch.
Grebber, F. de, 116, **119**, 165, 278; aant. 277.
Grebber, P. de, **120**, 124, 135, 138; aantt. 246 en 265.
Groepen, marcheerend of opgesteld (kniestukken) 208-211.
Groepen. marcheerend of opgesteld (ten voeten uit), 211-226.
Idem, aan tafel (Regenten- en Schutterstukken, Anatomieën) als kniestukken, 174-204.
Idem, alsvoren te Haarlem, 174-184, 204.
Idem, alsvoren te Amsterdam, 184-190, 200-204.
Idem, aan tafel (Regenten- en Schutterstukken) ten voeten uit, 190-200.
Groningsche schilders (literatuur over), aant. 144.

Grijze toon, 264, 266, 372, 414.
Guarini, 149.
Guercino, 113.
Guido Reni, 32.

Haarlemsch Academisme, **114 vlgg.**, 384.
Haen, Andries de, aant. 248.
Haen, David de, aant. 216a.
Haensbergen, J.v., 149.
Haerlem, Corn. Cornsz. v., zie Cornelis.
Hals, Anthonie, 343.
Hals, Claes, 343, 367, **382-383**.
Hals, Dirck, 330, 332, 343, 345, 352, **360-363**, 367; aantt. 496 en 499.
Hals, Frans, **7**, 33, 40, 82, 88-89, 112, 116, 117, 118, 155, 160, 162, 164, 166, 170, 172, 173, **174-176**, **177-182, 184**, **204**, 209, 295, 297, 302, **Hst. VII**, **351-354**, 367, 374 vlgg., 386, **407**; aantt. 25, 86, 118, 265, 277, 309, 478, 499, 518 en 522.
Idem, Schutterstuk v. 1616, 170, 172, **174-176**.
Idem, Schutterstukken v. 1627, 160, 161, 170, 176, **177-181**, 182.
Idem, Schutterstuk v. 1633, 161, **181-182**.
Idem, Schutterstuk v. 1633-'37 (Magere Compagnie), 217.
Idem, Schutterstuk v. 1639, 160, 161, **209**.
Idem, Regentenstuk v. 1641, **184**, 204.
Idem, Regentenstukken v. 1664, 173, **204**.
Idem, leerlingen van, 343 en Hst. VIII.
Hals de Jonge, Frans, 343, **344**.
Hals, Harmen, 343, 345, 367, **382**.
Hals, Jan, 343, 367, **382**.
Hals, Reynier, 343, 367, **382**.
Hanneman, A., 226; aantt. 16, 168, 248 en 292.
Hattich, P.v., aant. 251.
Heda, W.C., 285, 343, **408-410.**
Heda, Gerrit, 411.

Heem, J.D. de, 292, **417-418**, **424**.
Heemskerck, Egb. v., 368, **378**; aant. 508.
Heemskerck, Maerten v., 17, 20, 32, 86, 114.
Helst, B.v.d., 13, 40, 41, 117, 118, 120, 161, **192**, 295, 343; aant. 277.
Idem, Regenten Walenweeshuis (1637), 192.
Idem, Korporaalschap Bicker (1639), 161, 172, 173, **216**, **219**, 222, 226.
Idem, Schuttersmaaltijd (1648), 45, 158, 160, 165, 173, **192-194**, 224.
Idem, Overlieden Sebastiaensdoelen (1653), 158, **162**, **198-199**.
Idem, Overlieden Kloveniersdoelen (1655) 158, **199**.
Idem, Overlieden St. Jorisdoelen (1656), 158, **200**.
Helt Stokade, N. de, aantt. 245 en 246.
Hendrick Aertsz., **269**, 274, 276.
Hennekyn, P., 411.
Hessel Gerritsz., aant. 363.
Heussen, N.v., **286**, 380.
Hilligaert, P.v., 45; aantt. 108, 111, 112 en 382.
Historieprenten, geschilderde, 44.
Holl. Schilderkunst 17e eeuw, Eigenschappen, 1, 66 vlgg.
Idem, Barok, ontoegankelijkheid voor den, 75, 82, 93, 297.
Idem, Bekendheid in het buitenland, 3.
Idem, Beoordeeling, 1-3.
Idem, Burgerlijkheid, 68-69.
Idem, Flatteeren (tegenzin tegen), 76; aant. 157.
Idem, Levendigheid, 76-77.
Idem, Monumentaliteit (gebrek aan), 75, 79.
Idem, Kleur, 78, 91, 94, 96, 97.
Idem, Lichtdonker, 77-78.
Idem, Onafhankelijkheid, 69.
Idem, Onderwerpen, 39 vlgg.
Idem, Ontluiking (± 1600), 35.
Idem, Realisme, 1, 70.
Idem, Schilderachtigheid, 1, 72.
Idem, Stijl, 82.
Idem, Terrein v. werkzaamheid, 36 vlgg.
Idem, Zwier (gebrek aan), 74, 111, 296.
Hobbema, M., 18, 81; aant. 24.
Holsteyn, Corn., **120**; aant. 245.
Hondecoeter, Gillis d', 233.
Hondecoeter, M. d', 59.
Hondius, H., aant. 15a.
Honselaersdyk, 21, 38, 129, 132, 135, 149.
Honthorst, G., 21, 39, 80, 112, 117, 122, 123, 124, **128-131**, 135, 138, 139, 140, 309, 351, 354, 374, 380; aantt. 100 en 243.
Honthorst, W., 124, 130.
Hooch, Ch. de. aant. 251.
Hooch, P. de, 18, 27, 89.
Hooghe, R. de, aant. 246.
Hoogsaet, J.C., aant. 245.
Hooft, P.C., 149.
Hoogstraten, S.v., 202; aantt. 17 en 300.
Houckgeest, G., 270, 277.

Houckgeest, Joachim, 166, 309.
Houve, Abr. v.d., aant. 192.
Huis ten Bosch, 38, 52, 106, 117, 119, 120, 130, **135-139**, 223.

Illusionisme, 427.
Insecten, 289.
Invloed v.h. milieu, 66-67.
Isaacs, Is., aant. 246.
Isaacs, P., aant. 277.
Italianisme in de 16e eeuw, 31, 106.
Idem, 17e eeuw, 71, 74, 82, 93, **Hst. III**, 229, 234, 235, 295.

Jacht-stilleven, 426.
Jacobsz., Dirck, 41, 154, 155; aant. 298.
Jacobsz., Lambert, aant. 243.
Janson (Janssens) v. Ceulen, Corn., 201, 226; aantt. 168, 277, 292 en 442.
Jansz., Govert, 233.
Jardin, K. du, zie Dujardin.
Johan, Woutersz. Stap, 36.
Jongh, J. de, aant. 137.
Jongh, Lud. de, aant. 277.
Jordaens, Jac., 80, 120, 121, **135-139;** aantt. 224, 225, 245 en 270.

Kaarslicht, 131, 385, 389.
Kabinetstukken, 79, 97.
Kampensche schilders (literatuur over), aant. 144.
Katholieke opdrachtgevers, aant. 81.
Idem, schilders, aant. 16.
Keirinx, A., 151, 233, **234**.
Kessel, J.v., aant. 24.
Ketel, C., 41, 141, 155, 157, 158, 295, 299, **301-302**, 310, 330, 336; aantt. 230, 265, 277 en 432.
Idem, Korporaalschap Rosecrans (1588), 155, 164, **211**.

Key, A., 302, 306.
Keyser, Th. de, 40, 75, 145, 156, 172, 184, **186-188**, 295, **312-318**, 326, 343; aantt. 4, 16, 81, 117, 140, 245, 265, 267, 277 en 278.
Idem, Anatomie Dr. Egberts (1619), 186, 187.
Idem, Zilversmeden (1627), 188.
Idem, Korporaalschap Cloeck (1632), 156, 164, **212**.
Idem, Korporaalschap de Vries (1633), 209.
Kick, S. 364.
Kittensteyn, 256.
Klassieke Beschaving, 25, **Hst. III.**
Kleeneknecht, 266.
Kleinfiguur-schilders (1600-1635), 251-256.
Kleur, 78, 91, 94, 96, 97; aant. 76.
Kloveniersdoelen Amsterdam, 22, **218-224**; aant. 91.
Knibbergen, 89.
Knupfer, N. 124, **132-133**.
Koloriet, zie Kleur.
Koninck, Ph., 80, 378.
Koninck, S., aant. 241.
Kruys, C. 411.
Kunstcritiek, 22.
Kunsthandel, 21.
Kuyl, Gijsb. v.d., aant. 216.

Laeck, R.v.d., aant. 251.
Laer, P.v., 373.
Lairesse, G. de, 38, **148**, 346.
Lairesse-zaal, 's Gravenhage, 148.
Lambert Jacobsz., aant. 243.
Lampsonius, 232.
Landschap-prenten 237.
Landschapschilderen 17e eeuw, 54.
Idem, 1600-1635, 228-256.
Landsgeschiedenis, tafreelen uit de, 42-47.
Langevelt, Rutger v., aant. 246.
Lapp, J., aant. 251.
Lastman, P., 112, 113, 114, 116, 120, **142-144**, 146, 147, 158, 318; aantt. 243, 277, 339.
Lebrun, Ch., 148.
Leemans, A. 427.
Leemans, J., 427.
Leidsche stillevenschilders, 414-424.
Lely, P., 120
Lenartsz., Jac., aant. 230.
Leonardo da Vinci, 77.
Lesire, P., aant. 114.
Levensgeschiedenissen der schilders, 11.
Levensomstandigheden der schilders, 15.
Leyden, Lucas van, 30, 31.
Leyster, Judith, 122, 182, 343, 351, 354, **378-382**; aant. 522.
Lichtdonker, 77-78.

Liefhebbers, zie Verzamelaars.
Lievens, J., 44, 84-85, 138, 142, 363, 420; aantt. 243, 245, 248.
Lingelbach, J., aant. 116.
Lisse, D.v.d., 149, **150.**
Loo, Paleis het, 148.
Loo, Jac. v., 40, **318**; aant. 246.
Lorme, A. de, 270, 277.
Lucas van Leyden, 30, 31.
Lundens, G., 215; aant. 303.
Luttichuys, S., 40, 411.
Lijkkleeden, aant. 27.
Lyon, J., aant. 277.

Maes, E.C.v.d., 166, 309; aant. 277.
Maes, N., aant. 19.
Idem, Regenten Chirurgijnsgid (1680), 173, 201.
Maet, Jan, zei Blankerhoff.
Mahu, C., 411.
Mancadan, J., 151; aant. 31.
Mander, Carel v. 48, **114**, 329, 350, 358.
Manierisme, aantt. **68**, **173** en 235.
Martsen de Jonge, Jan, 47, **257;** aant. 120.
Massys, Quinten, 282.
Mast, H.v.d., 324
Matham, J., 298; aant. 325.
Maurits, Prins, 20, 99, 252, 254, 257, 304, 306.
Mauritshuis, binnendecoratie, 38.
Meer, B.v.d., 412.
Meer van Delft, Jan van der, zie Vermeer.
Merck, J.v.d. 166; aant. 277 en 517.
Mesdach, S., 324.
Metius, D., 202.
Metsu, G. 41, 108, **110**, 310; aant. 573
Meyer, H. de, aant. 111.
Meyssens, Jean, aant. 15a.
Michel Angelo, 31, 32, 111, 142, 287.
Mierevelt, M.J., 20, 47, 76, 99, 127, 285. 295, 297, **302-306**, 326, 338; aantt. 82, 157, 232 en 277.
Mieris, W.v., 151.
Milieu, invloed van het, 66-67.
Miniaturisme, 96.

Moeyaert, zie Moyaert.
Molanus, M., 229.
Molenaer, J.M., 41, 182, 343, 344, 345, 351, 354, **367**, 368, **373-377**, 396; aantt. 512 en 521.
Molijn, P., 235, 242, **246**; aant. 366.
Momper, Jod. de, 241.
Monumentaliteit, gemis aan, 75, 79.
Moor, K. de, aant. 9.
Moreelse, P., 83-84, 108, **127**, 296, **308**; aantt. 100, 177 en 277.
Idem, Korporaalschap Hoynck (1616), 208.
Moro, Ant., 31, 302.
Mosscher, J.v. aant. 366.
Mostaert, Jan, 30.
Motieven, buitenlandsche, 112-113.
Moyaert, N., 80, 107, 112, **144-145**, 147; aant. 243.
Mulier, P., 266.
Musscher, M.v., 396.
Muzikaliteit, 355.
Mijtens, Isaac, 309.
Mijtens, Jan, 201, 320; aant. 116.
Mythologische tafreelen, 51, **Hst. III.**

Naaktschilderen, 57.
Namen op portretgroepen, 158.
Nason, P., 131, 411.
Neck, Joh. v. 246.
Nederl. Schilderkunst, 15e eeuw, 27-31.
Idem, 16e eeuw, 31-34, 71.
Neer, A.v.d., 18.
Netscher, Caspar, 99.
Nieulandt, A.v., 44, 158.
Nieulandt, W.v., 233, 283.
Nieuwburg, Huis te, 140.
Nolpe, P., 147.
Nooms, R., zie Zeeman.
Noort, J.v., aant. 246.
Noort, P.v., 425.
Nummers op portretgroepen, 158.

Ochtervelt, J., aantt. 278 en 294.
Oever, H. ten, aant. 139.
Oldenbarnevelt, Joh. v., 45.
Olieverfschilderkunst, voorkeur voor, 38.
Omlijsting, 10.
Onafhankelijkheid der Holl. schilderkunst, 69.
Onderwerpen, in de 17e eeuw geschilderd, 39 vlgg.
Onderwerpen, centra van, 63.
Idem, combinatie van, 59, 62.
Idem, schilders van meerdere, 63.
Idem, niet meer in zwang zijnde, 60.
Orgeldeuren, beschilderde, 427; aant. 83.

Ostade, A.v., 13, 40, 281, 343, 345, 354, 368, **386-396**, 404; aantt. 19, 24 en 138.
Ostade, I.v., 396, **402-406**; aant. 544.
Oudenrogge, J., 401; aant. 544.
Ovens, J., aant. 245.
Overheid en kunstenaars, 20, 24.
Ovidius, 51, 114, 149.

Pacx, H.A., 257; aant. 111.
Paardenschildering, 74, 75, 256-257.
Palamedesz., Ant., **364-366**; aant. 469.
Palamedes Palamedesz. Stevaerts, 257.
Parmeggianino, 32, 113.
Parmentier, J., aant. 248.
Pape, A. de, aant. 31.
Passe, Chr. de, 255; aantt. 99 en 473.
Paulusz., Zacharias, aantt. 277 en 438.
Perspectief, 72, 272-274; aantt. 280 en 406.
Pickenoy, N. Elias, zie Elias.
Pieter Aertsen, zie Aertsen.
Pieter Claesz., 285, 343, **408-409**.
Pietersz, Aert, zie Aert Pietersz.
Pietersz., G. aant. 277.
Plaatsing der schilderijen in de 17e eeuw, 8.
Pleisterteekenen, 72.
Ploos van Aemstel, 386.
Pluimvee, schilders van levend, 59.
Poel, Adr. v.d., aant. 554.
Poel, Egb. v.d., 401; aant. 544.
Poelenburgh, C.v., 21, 112, 123, 124, **149**, 235; aant. 323.
Porcellis, Jan., 89, 258, **261-264**.
Porcellis, Julius, 264.
Portretgroepen (Schutter- en Regentenstukken, Anatomieën), 41, **153 vlgg**.
Idem, ontwikkelings-stadia, 172 vlgg.
Idem, namen en nummers op, 158.
Portretkunst, **25**, 39, 83-84, 99, **Hst. IV**, **Hst. VI**, Hst. VII.
Portretten, allegorische 40.
Idem, arcadische 40.
Idem, als bijbelsche gestalten 40.
Idem, mythologische, 39-40.
Idem, als Romeinen ‘op z'n antiex’, 39-40.
Idem, (soorten en arrangement), 298-300.
Idem, van Vaandrigs, 166.

Portretten, ten voeten uit, 308.
Pot, H., 116, 145, **209**, 343, **345-346**, 359; aantt. 277, 475 en 478.
Idem, Officieren Kloveniersdoelen (1630) 161, **209**.
Potgieter, 306.
Potter, Paulus, 57, 58, **74**, **75**, 79, 108, 145.
Potter, Pieter, 288, 367, **418**
Potuyl, H., 402.
Poussin, N., 148.
Prenten, nateekenen van, 72.
Productie van schilderijen, 15, 39.
Pseudo-van de Venne, aant. 511.
Putter, P. de, 425, **426**; aant. 25.
Pynas, Jac., 146.
Pynas, Jan, **146**; aant. 339.

Quast, P., 370.
Queborn, Crisp. v.d., aant. 379.
Quellinus, E., aant. 245.

Rabel, E.v., 411.
Rafaël, 31, 111, 113, 142, 155.
Ravesteyn, J.A.v., 160, **308**; aantt. 16, 245, 265 en 277.
Idem, Schutterschukken, 160, 165, **176-177**, 227.
Realisme, 70.
Rederijkers-cultuur, 32.
Regentenstukken, **153 vlgg**., **167 vlgg**.
Idem, algemeen karakter, 168.
Idem, ontstaan van, 167.
Idem, ontwikkelingsstadia, 172 vlgg.
Idem, buiten Amsterdam (schilders van), 201-202, 226.
Idem, steden waar en tijd gedurende welken zij zijn geschilderd, 42, 168.
Regentenstukken door, Aert Pietersz, 154, 174.
Idem, Backer, J.A., 190, 197.
Idem, Bol, F., 173, 192, 200.
Idem, Bray, J. de, 118, 170, 184.
Idem, Dujardin, K., 173, 200.
Idem, Elias, N., 172, 187.
Idem, Hals, F., 173, 184, 204.
Idem, Helst, B.v.d., 192.
Idem, Keyser, Th. de, 188.
Idem, Maes, N., 173, 201.
Idem, Rembrandt (Staalmeesters), 172, 173, **203-204**.
Idem, Santvoort, 186.
Regentstukken door Valckert, W.v.d., 186.
Idem, Verspronck, J., 170, 182.
Idem, Voort, C.v.d., 172, 187.
Reizen naar het buitenland, 66, 111, 112.
Rembrandt, 2, **7**, 13, 21, 27, 30, 52, 82, 93, 112, 113, 114, 118, 120, 121, 122, 126, 141, 142, 145, 146, 152, 226, 241, 265, 297, 302, 308, 317, 337, 363, 385, 395, **419**; aantt. 19, 243, 245, 267, 277 en 351.
Idem, Techniek, 89.

Idem, Lichtdonker, 77.
Idem, Abraham's offer, 51.
Idem, Anatomie Dr. Deyman, 173, **202**.
Idem, Anatomie Dr. Tulp, 158, 167, 172, **188**.
Idem, Anna Wijmer, 99.
Idem, Anslo, 25.
Idem, Claudius Civilis, 22, 45, 52.
Idem, Maerten Day, 308.
Idem, Machteld v. Doorn, 308.
Idem, Eendracht v.h. Land, 44; aant. 315.
Idem, Geslacht Os, 59.
Idem, Gevangenneming v. Simson, 74.
Idem, Nachtwacht, 9, 47, 154, 156, 160, 161, 165, 172, **173**, **212-216**, 219, 222, 224; aant. **303**.
Idem, Poolsche Ruiter, 75.
Idem, Ruiter (Panshanger), 75.
Idem, Staalmeesters, 172, 173, **203-204**.
Idem, Verloren Zoon, 51, 74.
Reni, Guido, 32.
Repentirs, 88.
Ringh, P. de, 17.
Ripa, Cesare, 113; aant. 183.
Roem onzer schilders, 18, 21.
Roestraten, P. 343, **383**, 412.
Romanisme, aant. 173. Zie ook Italianisme en Manierisme.
Rombouts, Th., 128.
Rotterdamsche schilders (literatuur), aant. 144.
Rootius, J.A., 202, **319**, 411; aant. 277.
Rubens, 16, 32, 33, 74, 82, 107, 111, 113, 117, 119-122, 135, 145, 229, 297, 318, 336; aantt. 178, 187, 197 en 284.
Idem, bezoeken aan Holland, 16, 122, 182; aant. 178.
Ruisdael, J., 54, 80, 318, 391; aantt. 19, 24 en 155.
Ruiterportretten, 74, 75, 257, 317.
Ruyscher, Joh., aant. 348.

Ruysdael, Salomon, 246, **250-251**, 266, **426**; aant. 366.
Ryck, P.C. van, 283.
Rijswijk, Huis te, 129, 135.

Saenredam, J., aant. 325.
Saenredam, P., 78, 270, 275, **278-282**, 391.
Saftleven, C., 44, 371.
Saftleven, H., 149.
Samen werken v. schilders, 62-63, 107, 251.
Sandrart, J.v., 124; aant. 277.
Idem, Korporaalschap Bicker (1640), 218, 220.
Santen, G.v., aant. 111.
Santvoort, D., 100, **297**, **318**.
Idem, Regentessen Spinhuis (1638), 186.
Santvoort, P.v., aant. 366.
Saskia v. Uylenburch, 319.
Savery, R., 232, **233-234**, 257, **292**; aant. 381.
Schalcke, C.v.d., aant. 554.
Schalcken, G., 151.
Schellincx, W., 49.
Schelpen, 289.
Schilderachtigheid, 72.
Schilderessen. 378.
Schilders der 17e eeuw, geboren in de 16e eeuw, 90, 91.
Idem, geboren in het tijdperk v. opkomst, 92.
Idem, geboren na 1638, 92.
Schilders van boerengezelschapjes, 367-402.
Idem, van cavaliers enz. 355-367.
Schilders-huwelijken, aantt. 24 en 25.
Schilders-scholen, 65.
Schoeff, J., aant. 510.
Scholen, indeeling in 65.
Schooten, F.v., **284-285**, 288.
Schooten, Joris v., 164, 227, 309; aantt. 261 en 277.
Schouman, A., 151.
Schuer, Th.v.d., aant. 248.
Schut, P.H., aant. 10.
Schuttersmaaltijden, 158.
Schutterstoeten, 208.
Schutterstukken, **Hst. IV**.
Idem, compositie, 164-165.
Idem, ontstaan, 158, 164, 166.
Idem, ontwikkelingsstadia, 172 vlgg.
Idem, plaats van handeling, 161.
Idem, plaatsing in de Doelezalen, 162.
Idem, soorten van, 158.
Idem, steden waar en tijd gedurende welken zij zijn geschilderd, 42, 168.
Idem, buiten Amsterdam en Haarlem 226-227.
Idem, schilders van, aant. **277**.
Idem, door Aert Pietersz, 208.
Idem, Backer, J.A., 165, 219, 220.

Idem, Barentsz., D., 154.
Idem, Elias, N., 158, 164, 165, 166, 211, 219, 222, 224.
Idem, Engelsz., Corn., 182.
Idem, Flinck, G., 158, 160, 162, 165, 173, 219, 223, 224, 225.
Idem, Grebber, F. de, 165.
Idem, Haerlem, C.C.v., 116, 155, 174.
Idem, Hals, F., 158, 160, 161, 162, 164, 170, 172, 174-176, 177-182, 184, 209.
Idem, Hals en Codde, 217.
Idem, Helst, B.v.d., 158, 160, 161, 165, 172, 192, 198-200, 206, 219, 222.
Idem, Jacobsz., D., 154.
Idem, Ketel, C., 155, 157, 158, 164, 211.
Idem, Keyser, Th. de, 156, 157, 164, 209, 212.
Idem, Lastman, P., 158.
Idem, Merck, J.v.d., 166.
Idem, Moreelse, P., 208.
Idem, Nieulandt, A.v., 158.
Idem, Pot, H., 161, 164, 209.
Idem, Ravesteyn, J.A.v., 160, 161, 165, 174, 209.
Idem, Rembrandt, zie Rembrandt, Nachtwacht.
Idem, Sandrart, J.v., 218.
Idem, Schooten, J.v., 164, 227.
Idem, Soutman., P., 162, 164.
Idem, Spilberg, J., 158.
Schutter-uniformen, 160.
Schutterijen, samenstelling, 160.
Scorel, J.v., 31, 153.
Seghers, Hercules, 229, 233, 235, **238-241**, 250, 288; aantt. 351 en 568.
Sibilla, Gijsb., aant. 243.
Signaturen, 10.
Six, Jan., 20, 95, 143.
Smaak v.h. publiek, 24, 25.
Snayers, P., aant. 108.
Soestdijk, Paleis, 148.
Sorgh, H.M., 267, 371.
Soutman, P., **119**, 135, 138, 162, 343, 345; aant. 277.

Soutman, P., Schutterstukken (1642 en 1644), 162, 164.
Specialiseering, 62.
Spieghel, Hendr. Laurensz., 236.
Spilberg, J., 158; aant. 277.
Idem, Schutterstuk (1650), 158.
Spranger, B., 114, 126.
Stadhuis te Amsterdam, 52, 121, 148; aantt. 93, 216, **245.**
Stadsgezichten, 57-58.
Stalpert, P., 233.
Stap, Joh. Woutersz., 336.
Starter, 355.
Staveren, J.v., aant. 31.
Staverenus, P., 373.
Steen, Jan, 2, 7, **12, 13**, 18, 20, 40, 52, 78, **80**, 108, **110**, 134, **151**, 256, 294, 345, 355, **370, 386**, 395, 396; aantt. 16, 19, 513.
Steenwyck, Harmen v., **416**, 419.
Idem, de Jonge, Hendr. v., 275.
Idem, de Oude, Hendr. v., 270, **275.**
Idem, Pieter v., **416**, 419.
Stevaerts, Palamedes Palamedesz., 257.
Stilleven, 26, **58**, 79, **282-294**, **Hst. IX.**
Idem, door Hercules Seghers, 238, 288.
Stillevens naar de natuur, 287, 412.
Idem, samenstelling, 294.
Stoffe, J.J.v.d., 257.
Stof-uitdrukking, 94, 96.
Stomer, M., aant. 216.
Stooter, E.C., 266.
Stradanus, aant. 194.
Strycker, W., aant. 245.
Studies, geschilderde, 7.
Stijl, Holl., in de 17e eeuw, 82 vlgg., 91, 93, 96.
Idem, verschil tusschen Holl. en Vlaanderen vóór de 17e eeuw, 30 vlgg.
Idem, verschil tusschen Holland en Vlaanderen in de 17e eeuw, 83 vlgg.
Swanenburgh, I.C.v., 415; aant. 187.
Sweerts, M., aant. 462.

Tanjé, aant. 247.
Techniek, 85-89, 91, 94, 96, 420; aantt. 73 en 444.
Teekenen naar pleister, 72.
Teekenen, naar prenten, 72.
Teekenvoorbeelden, 122.
Teekeningen, 7, 108.
Tempel, Abr. v.d., aant. 246.
Tempesta, Ant., 113, 257; aant. 383.
Tengnagel, J., 277.
Tentoonstellingen, 22; aantt. 20 en 44.
Terborch, Gerard, 45, 57, **367**, aantt. 25 en 278.
Terborch, Gesina, 17.
Terbrugghen, H., 12, 123, 124, **132**, 351.
Thulden, Th.v., 135, **138**, 139.

Tintoretto, 32, 113, 155, 233.
Titiaan, 32, 113, 141, 155, 232.
Tol, D.v., aantt. 25 en 31.
Toon, grijze, 264, 266, 372, 414.
Torrentius, J., 414.
Treck, J.J., 411.
Triumfbogen, zie Eerepoorten.
Troyen, R.v., 150.
Tijdperk van opkomst, 90-92.
Idem, van bloei, 92-95.
Idem, van verval, 95-98.

Uithangteekens, 427.
Uitvoer van schilderijen, 3.
Utrechtsch academisme, **212 vlgg**., 126, 351, 380, 384.

Vaandrigs, portretten van, 166.
Vaillant, W., 17.
Valckert, W.v.d., 141, 186, **310**; aantt. 4, 86 en 277.
Vanitas-stillevens, 287-288.
Veen, Otto, v., 45; aant. 187.
Veen, P.v., 110; aant. 187.
Veilingen, aant. 20.
Velde, Adr. v.d., 108, 110; aant. 16.
Velde, Es. v.d., 21, 100, 235, 242, 246, **247-248**, 249, 250, 257, 350, 352, **359**; aant. 323.
Velde, J.v.d., prentkunstenaar, 229, 235, 242, 256,
Idem, stillevenschilder, 411.
Velde de Jonge, W.v.d., 7, 48, 266; aant. 16.
Velde de Oude, W.v.d., 49, **261**; aantt. 16, 36 en 125.
Velsen, J.J.v., 367; aant. 503.
Venne, A.v.d., 45, 75, 233, **251-256**, 257, 309, **350**, **372**; aantt. 115, 277 en 475.
Venne, Pseudo-v.d., aant. 511.
Verdonkeren der kleuren, 8.
Verecring voor onze schilders, 18, 21.
Verfraaien, 76, 97.
Verhoeven, Abr., 257.
Verhout, C., 411.

Verkolje, N., aantt. 247 en 248.
Verloren schilderijen, 5.
Verlotingen, aant. 20.
Vermeer van Delft, Jan, 8, 12, 21, 27, 78, 88, 103, 108, **110**, **113**, 122, 309.
Vermeer van Haarlem, J., 391.
Vermeulen, J. 288, 412, **418**
Vernissen, 89.
Veronese, 32.
Verspronck, J.C., 170, 343, 345, **347-349**; aant. 284.
Idem, Regentessen H. Geesthuis (1642), 182.
Verstralen, A., aantt. 357 en 364.
Vertangen, D. 150.
Verwer, A. de, 49, 260; aant. 121.
Verwilt, F., 151.
Verzamelaars en liefhebbers, 20, 21, 24.
Veth, J. Daems de, zie Daems.
Victor, Jacomo, 18.
Victorinus, 389.
Vierscharen, 45; aantt. 107 en 130.
Vinckboons, D., 232 **233**, 255, 350, 368; aantt. 363 en 473.
Vinne, V.L.v.d., **411**, 418.
Virgo-Meester, 30.
Visch-stillevens, 424-426.
Vlaamsche landschapschilders, 229.
Vlieger, S. de, 49, **264-266**; aant. 511.
Vliet, W.v.d., 309.
Vogelschilders, 289, 426.
Vonck, E., 426.
Vondel, 17, 22, 24, 25, 149.
Voort, C.v.d., 141, 155, 160, 172, 184, 186, 295, **310-311**; aant. 277.
Idem, Regenten Oudemannen-Gasthuis (1618), 187.
Idem, Korporaalschap Hasselaer (1633), 160.
Vorsterman, L., aant. 146.
Vos, Maerten de, aantt. 194 en 473.
Vredeman de Vries, Hans, 269, 273.
Idem, Paul, 269, 274.
Vries, Abr. de, 309.
Vries, Vredeman de, zie Vredeman.
Vroom, H., 20, 48, **258-259**, 260; aantt. 115 en 388.
Vucht, J.v., 277.
Vijftiend'eeuwsche Ned. Schilderkunst, 27, 31.

Waben, J., 308.
Waterverf-illustraties, aant. 417.
Weenix, J., 38, 122.
Weenix, J.B., 124; aantt. 16 en 241.
Werff, A.v.d., 13, 103, 151.
Westerbaen, J., 131, 309.
Wieringen, C.C.v., 48, **259-260**; aantt. 115, 124, 390.
Wildens, J., aant. 323.
Willaerts, Abraham, 267.

Willaerts, Adam, 259, **267-268**; aant. 124.
Witsen, Corn., aant. 31.
Woutersz, Joh., zie Stap.
Wouw, C.v., 264.
Wouwermans, Ph., 343, 404; aantt. 16 en 19.
Wtewael, J., **126**, 284.
Wttenbrouck, M.v., 150, 235; aant. 323.
Wyck, Th. 394, 401; aant. 544.
Wijnants, J., 100.

Zacharias Paulusz., zie Paulusz.
Zeeman, R., aant. 125.
Zeegevechten, 47 vlgg.
Zeeschilderkunst, 17e eeuw, 54.
Idem, 1600-1635, 257-269.
Zelfportretten, 13.
Idem, op schutterstukken, 161.
Zelfingenomenheid der schilders, 97.
Zestiend'eeuwsche Ned. Schilderkunst, 31-34, 71.
Zwaerdecroon, B., aant. 221.
Zuid-Nederl. Schilderkunst 17e eeuw, 34-35.
Zwier, gebrek aan, vóór de 17e eeuw, 30.
Idem, in de 17e eeuw, 74, 111, 296.